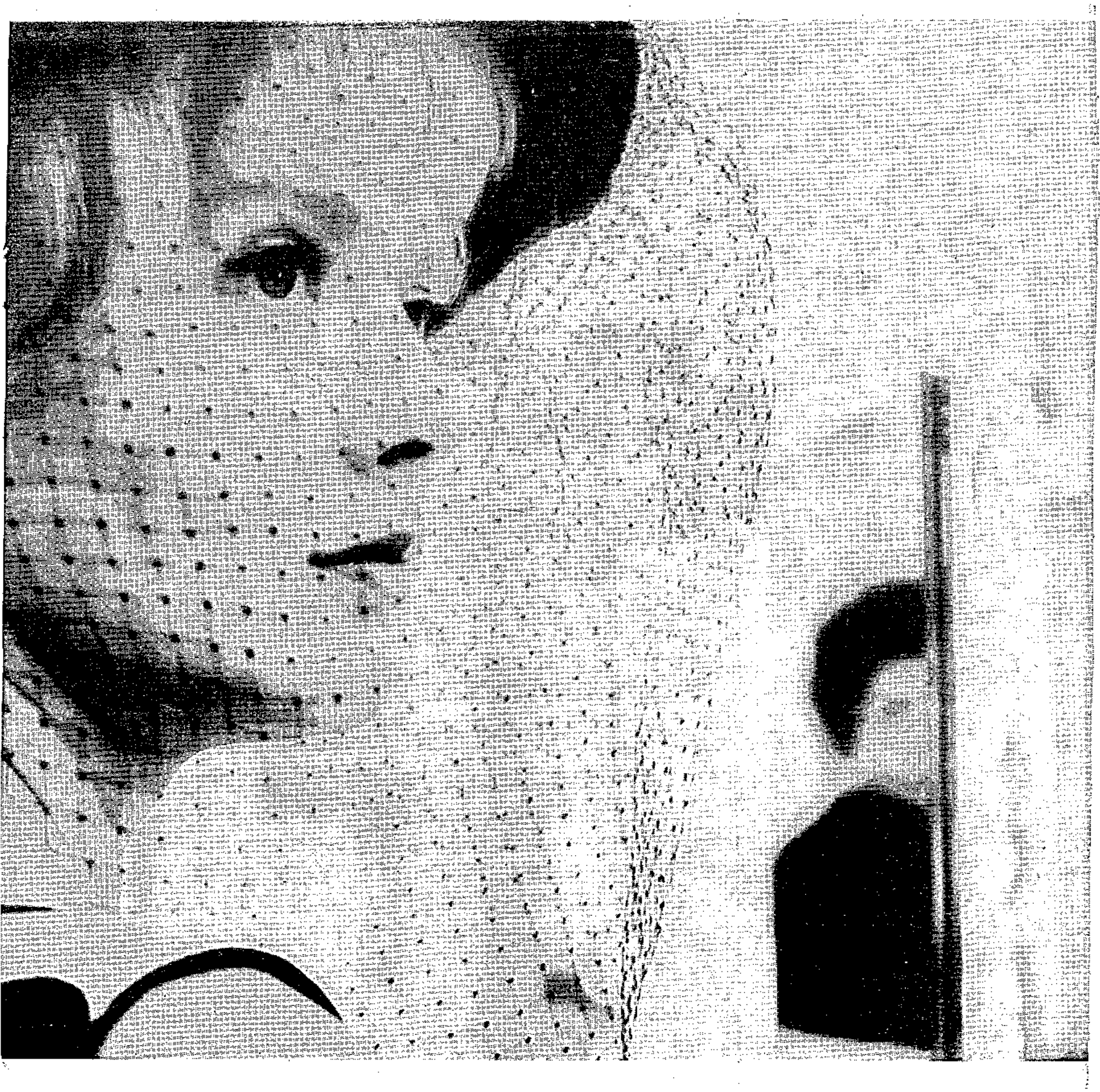
300

CAHIERS DU CINÉMA



130 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • AVRIL 1962 ★ 130

NOTRE COUVERTURE



Corinne Marchand dans **CLEO DE 5 A 7** d'Agnès Varda. (Une production **Rome-Paris-Films**).

Ne manquez pas de prendre page 57

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AVRIL 1962 — TOME XXII. — N° 130

SOMMAIRE

●

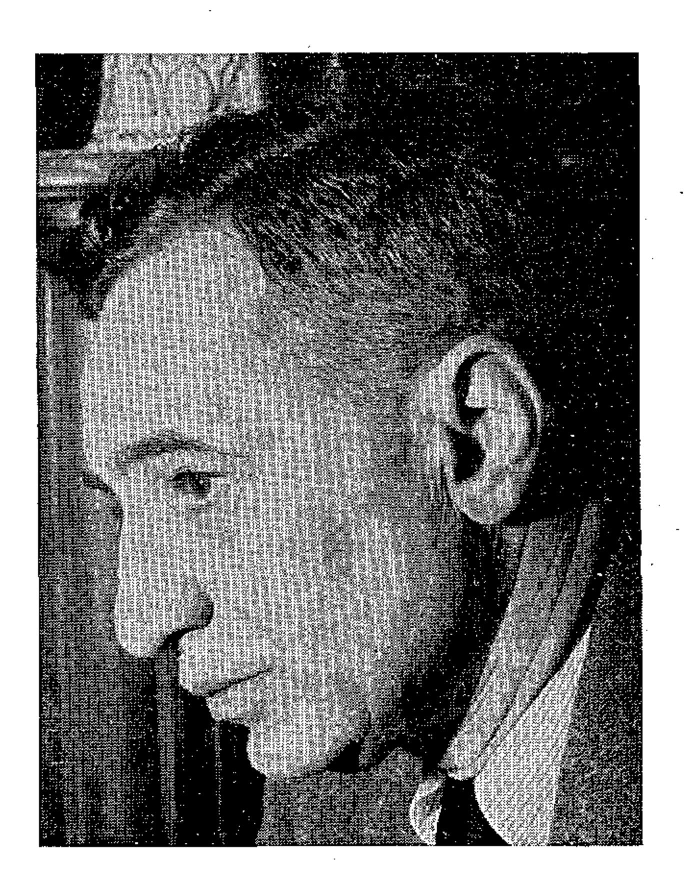
Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38

ENTRETIEN AVEC ELIA KAZAN



par Jean Domarchi

et André S. Labarthe

Elia Kazan est venu à Paris pour présenter Splendor in the Grass. *Nous ne pouvions rater l'occasion d'avoir un entretien avec un des plus vieux amis des* CAHIERS. *Il se révèle un peu différent de celui que nous imaginions : vivace, précis, admirablement organisé. Il répond à une cadence de mitrailleuse à nos questions. Nous le sentons, tout au long de l'entretien, très attentif à établir un véritable dialogue avec les cinéphiles français. Nous espérons que le ton même de ses réponses n'aura pas tout à fait disparu de la transcription qui suit.*

La Méthode.

— *Que pensez-vous de la Méthode et de son avenir ?*

— On écrit aujourd'hui sur la Méthode, comme d'une chose à la mode. On ne la comprend plus, on n'en utilise que certains éléments superficiels et extérieurs. Parler mal, par exemple, n'a rien à voir avec elle.

La Méthode est, en réalité, le résultat d'un ensemble d'expériences communes à tous les acteurs. Stanislavski en a écrit une partie. Mais les choses dont il disait qu'elles sont justes, des acteurs comme Gary Cooper ou Spencer Tracy les mettaient également en pratique. Tous les bons acteurs jouent en tenant compte des *stimuli* par association. Il n'y a rien de nouveau

là-dedans. Ce qui, dans la Méthode, traite de l'importance qu'on doit accorder à son partenaire, de la façon de l'écouter, de parler avec lui, tout cela n'est pas nouveau.

Ce qui compte dans la Méthode, c'est la révolte contre le théâtre héroïque, romantique, rhétorique. Elle contient des choses que tout bon acteur utilise. Aujourd'hui, on la traite trop superficiellement, au niveau de l'entendement d'un comédien de boîte de nuit. En termes de plaisanterie, par exemple, on associe James Dean avec la Méthode. Or il n'a jamais appartenu à l'Actors Studio. Il y a été deux fois en visiteur, il s'est affalé sur une chaise au premier rang, a regardé, mais n'a rien appris, n'a rien fait.

Marlon Brando y a passé une année, dans un cours où je professais. Je l'ai beaucoup encouragé, j'ai beaucoup travaillé avec lui. Mais il n'est pas typique. Tous ceux qui parlent de la Méthode disent James Dean, or Dean n'a rien à voir avec elle. Il n'est pas un produit de cette école.

Jack Palance était la doublure de Brando à la scène, dans « Un Tramway nommé désir ». Il a du talent, mais il n'a jamais vraiment travaillé, et, à ma connaissance, n'a jamais assisté aux cours. Paul Newman le fait maintenant, mais je ne sais pas exactement quand il a commencé. Quand j'ai quitté les Etats-Unis, il suivait les cours.

— *Nous l'avons vu dans* L'Arnaqueur. *Il nous a semblé qu'il en faisait trop. Anthony Franciosa a les mêmes défauts.*

— Vous savez que le jeu de l'acteur dépend du metteur en scène. L'acteur arrive avec un bagage d'habitudes. La Méthode n'est ni de la magie, ni de l'alchimie. Vous ne transformez pas une personnalité pour la plier à la Méthode. Les mêmes problèmes que Franciosa avait auparavant, il les aura toujours, quoi qu'il fasse. De toute façon, il n'a pas travaillé très dur la Méthode. Ceux qui l'ont étudiée à fond, vous ne les connaissez pas : Julie Harris, Karl Malden, Pat Hingle. Ils furent parmi les tout premiers à la pratiquer. Karl Malden était dans mon premier cours en 1947, quand j'ai découvert le Studio. Il y avait encore Kim Hunter, que vous ne connaissez pas. Au total, une centaine environ. Aujourd'hui, les cours ont perdu de leur rigueur, de leur intensité. New York est plein d'écoles de théâtre, de gens qui disent qu'ils enseignent la Méthode. Ce sont de vrais *rackets,* vous savez, comme dans les films de gangsters. C'est un moyen d'empocher de l'argent d'un garçon innocent qui arrive de sa campagne. Ce n'est ni sincère ni valable.

Une chose que je soutiens, c'est qu'il est difficile d'apprendre à quelqu'un le métier de comédien. Il y faut beaucoup de soin. Vous pouvez gâter quelqu'un presque aussi vite que vous l'améliorez. C'est comme le fromage. Si vous ne le gardez pas dans de bonnes conditions, il devient trop dur ou trop mou. C'est délicat. Il en est de même du talent. Il est « périssable », comme certaines denrées.

Eurêka !

— *Pensez-vous que le scénario soit l'élément le plus important d'un film ?*

— Je ne pense pas de la même façon qu'en 1947. Mes idées sur ce point ont changé. Je crois maintenant que le script est très important, mais il équivaut à peu près à un tiers du film, un autre tiers étant constitué par la mise en scène elle-même, le dernier par le montage, la sonorisation, la musique, bref tout le reste. Mais je pense aussi que, sans une bonne idée de départ, sans une émotion et une conviction de base (c'est-à-dire : tels sont mes sentiments, c'est la raison pour laquelle je fais ce film), sans ces éléments, aucun bon film ne peut être réalisé. Et c'est en ce sens que le script est la chose la plus importante, parce qu'il contient vos croyances fondamentales et vos raisons de faire ce film. Si cela ne se trouve pas dans le script, vous ne le trouverez nulle part ailleurs.

— *Choisissez-vous toujours vos sujets ?*

— Depuis 1952, toujours. En 1952, un changement s'est produit dans ma carrière, j'ai rompu mes liens avec la Fox. J'ai commencé *Viva Zapata* sur une idée à moi, j'ai engagé John Steinbeck pour le scénario, nous avons travaillé ensemble. Depuis lors, j'ai préparé



Jeanne Peters et Marlon Brando dans *Viva Zapata* (1951).

tous mes scripts. Tous mes scripts sont l'expression de ma propre personnalité aussi bien que de celle de l'auteur. Il en a été ainsi de *Sur les quais, Baby Doll, Un Homme dans la foule*. Qu'il le veuille ou non, le metteur en scène est celui qui raconte l'histoire.

— *Travaillez-vous sur le script avec votre scénariste ? Faites-vous beaucoup de répétitions ? Est-ce que la préparation est longue ?*

— Oui, la préparation est longue, et le choix des acteurs très important. Du moins pour moi, car je n'emploie pas de stars. Je n'aime pas les stars, vous n'en verrez jamais dans mes films. Mes acteurs le deviennent par la suite, mais au début ils sont des êtres humains. Un acteur se dégrade très vite, il commence à croire qu'il doit se rendre sympathique, je ne sais quoi encore, il « pense ». Je choisis des acteurs qui ressemblent à tout le monde. Par exemple Barbara Loden dans *Splendor in the Grass :* elle est autre chose qu'une comédienne ; un être humain. Et aussi Zohra Lampert, la petite Italienne.

Je passe beaucoup de temps à préparer le script, à clarifier mes propres idées sur la façon dont je vais tourner. Je ne dessine pas les images, ni les angles de prise de vue, et

tout le reste. Je ne le fais pas parce que, s'il est vrai, d'un côté, que je dois me préparer, il me faut, de l'autre, être capable d'improviser à tout moment. Je ne dirige pas avec un script dans une main et mon viseur dans l'autre. J'arrive, je dis aux acteurs que je ne sais pas ce que je vais faire. Mais j'ai déjà des idées précises. Je commence à leur donner des indications, mais je leur laisse le loisir d'expliquer leur point de vue. A quoi bon avoir des comédiens, si on ne leur donne pas une chance de laisser s'épanouir leur talent ! Quand je les ai fait démarrer comme je le désire, que je vois ce qu'ils font, je pousse un peu par ici, un peu par là. Petit à petit, je mets le tout bout à bout.

— *Répétez-vous avant ou pendant les prises de vues ?*

— Surtout au cours du tournage. Mais pas trop. Au théâtre, il faut répéter très soigneusement, parce qu'on doit créer un style d'interprétation que les acteurs pourront retrouver plus ou moins chaque soir. Mais au cinéma vous êtes plus opportuniste, vous prenez des risques, vous pariez. Vous n'avez besoin de cette interprétation qu'une seule fois, bien entendu, donc vous flirtez avec l'improviste, le séduisez. Vous établissez les conditions voulues pour lui permettre de surgir. Et puis, aussi, vous voulez vous mettre dans un état d'esprit créateur parce que, peut-être ce jour-là, vous n'êtes pas très en forme. Vous cherchez un truc, un accessoire quelconque, et soudain vous vous écriez : « *Eurêka !* » Vous cherchez quelque chose qui puisse surgir juste à ce moment et vous communiquez le feu sacré Vous avez un problème en face de vous. Vous n'êtes pas simplement assis comme ça, en simple spectateur, pour juger ; vous êtes engagé. Donc vous cherchez quelque chose qui pourrait vous stimuler. Si je répète trop avant le tournage, çà devient, comment dire, préfabriqué.

Sur les quais est le seul film pour lequel j'ai fait des répétitions : disons, trois jours à l'avance. Mais ce n'était rien, je voulais seulement me familiariser avec les acteurs. Généralement, je ne fais pas ça. Les gens qui font ça, ont des problèmes avec la caméra, les angles de prise de vue, et les acteurs. Je n'ai pas de problème avec les acteurs, je les connais bien. Je n'ai plus peur d'eux, comme autrefois. Je trouve très vite mes angles de prise de vue ; mais je n'ai aucune idée préconçue en arrivant sur le plateau. J'imagine d'abord le comportement des personnages, je regarde quel genre d'action j'ai à photographier. Mais si vous êtes trop clair, ça devient machinal. J'aime ce qui est accidentel, un peu confus.

A New York.

— *Quelle a été la durée du tournage de* Splendor in the Grass ?

— Onze semaines. Je n'aime pas travailler rapidement. Ce qui me plaît, c'est une petite équipe. Mais ce n'est pas possible en Amérique. Je travaille avec une équipe aussi réduite que possible. Les syndicats, chez nous, sont très puissants. Je l'approuve, j'aime cela, parce que c'est l'assurance que tout le monde a de quoi vivre. Mais nous avons très souvent des équipes techniques nettement supérieures à nos besoins. Je préfère une petite équipe et un tournage de plus longue durée. Souvent, j'ai des acteurs inexpérimentés, et j'aime beaucoup cela, même si les résultats ne sont pas toujours aussi rapides qu'on le désirerait. Il n'y a rien de pire que la rapidité d'un acteur trop expérimenté : quand un acteur me dit qu'il sait exactement ce qu'il faut faire, rien ne va plus.

— *Avez-vous employé beaucoup de pellicule pour* Splendor in the Grass ?

— Oui. Je ne sais pas exactement combien, mais beaucoup. D'abord je suis un producteur indépendant, je ne travaille pas à Hollywood, mais à New York. Ils me donnent de l'argent, je leur donne un film. Pas d'instructions, de discussions, rien. Et le résultat, c'est que mon budget est bien inférieur à la normale. Je ne suis pas comme Stevens. Mais pour un New Yorkais, je crois que j'en consomme pas mal.

— *Quel a été le coût du film ?*

— 1.560.000 dollars. C'est affolant, c'est notre pire problème. Parce que cela rend



Warren Beatty et Zohra Lampert dans *Splendor in the Grass* (*La Fièvre dans le sang*) (1960).

nécessaire que tout film, toute histoire, pas de mon point de vue, mais du point de vue de la compagnie qui m'engage, plaise à tout le monde... Mais nous ne volons rien à la production. Mon salaire n'est pas très élevé, je veux dire en comparaison des moyennes hollywoodiennes. Les Huston, Wyler, gagnent trois fois ce que je gagne. Et je pourrais gagner davantage si j'allais à Hollywood. Le problème, c'est que nous sommes si profondément syndicalisés, notre standing de vie est si haut ! Nous payons un électricien 400 dollars la semaine. Je ne sais pas ce que vous le payez ici, ce doit être dans les 80 dollars. Et je sais qu'en Grèce, cela va de 35 à 40 dollars par semaine. Nous payons 400 ! Un menuisier arrive à gagner 1.600 dollars en une semaine.

— *Où avez-vous tourné les extérieurs de* Splendor in the Grass ?

— Aux environs de New York : à quelque 250 kilomètres. Vous voyez, on trouve toutes sortes de paysages aux alentours de New York. Nous avons inauguré pour *Sur les quais* un centre cinématographique new yorkais. New York en avait déjà un, dans les années vingt, puis tout a disparu. Pendant vingt ans on n'a plus tourné qu'à Hollywood. La même équipe que j'avais dans *Sur les quais,* je l'ai à nouveau utilisée pour *Baby Doll,* pour *Un Homme dans la foule,* et aussi pour *Splendor.* Ils se sont améliorés, j'ai renvoyé les éléments mauvais, j'en ai pris d'autres qui sont bons, et maintenant, à New York, nous avons une équipe de première classe. Ce sont aussi mes amis, je les connais bien. Quand j'arrive sur le plateau et que je dis : « Faisons ceci », ils me répondent : « Pourquoi pas cela ? » Vous savez, ce sont des hommes très actifs, tout le contraire de l'esprit hollywoodien.

Je suis un « essentialiste ».

— *Nous avons été profondément impressionnés par* Un Homme dans la foule, *qui est, d'après nous, votre chef-d'œuvre. Est-ce votre film préféré ?*

— J'ai une réelle préférence pour lui, ou plutôt un grand attachement, parce qu'il a si mal marché financièrement et a été tellement attaqué par des gens qui le jugeaient anti-américain. Ils ont tort. Le plus grand service qu'un citoyen puisse rendre à son pays, c'est de dire la vérité sur ce qu'il voit. On a dit que le film était contre Nixon, contre Eisenhower, contre le *big business*. Eh bien, c'était effectivement contre cela qu'il était dirigé. La seule chose à faire dans une situation donnée, c'est de rapporter fidèlement ce qu'on a vu. Si je n'aime pas quelque chose, je dois le dire, que cela vous plaise ou non. Peu m'importe, à vous de juger. Donc *Un homme dans la foule* a fait l'objet de très vives attaques, n'a pas du tout marché. Je pense que le public américain s'est reconnu dans ce film. Je l'ai montré comme un agrégat de pantins ridicules, qu'on peut mener par le bout du nez où l'on veut. Les gens n'ont pas apprécié, ils se sont sentis offensés.

Mais je ne peux pas dire que j'aime un de mes films plus qu'un autre. J'aime beaucoup *Sur les quais, Viva Zapata, A l'Est d'Eden,* ...tous mes films. Vous savez, j'aime même *Wild River,* qui est pourtant un échec artistique. Mais je pense que les trois dernières bobines sont merveilleuses. Par ailleurs, tous mes films ont des défauts, il n'y a pas de chef-d'œuvre. Par exemple, j'aimerais bien refaire la fin d'*Un Homme dans la foule.* Elle est beaucoup trop longue, j'aurais dû être plus rapide.

— *Travaillerez-vous de nouveau avec Budd Schulberg ?*

— Je l'espère, un jour. Mais il travaille actuellement sur un scénario pour Warner Brothers. Je viens d'écrire mon premier scénario, ce que je n'avais encore jamais fait. Je vais voir comment ça va se passer. J'ai déjà tout le script, mais il n'est pas encore parfaitement au point. Je le tournerai cet été en Grèce. C'est l'histoire de mon propre peuple, l'histoire de Grecs qui ont quitté leur pays et sont devenus Américains, l'histoire de ce qu'ils sont venus y chercher.

— *Il semble que, en 1955, vous avez profondément changé vos méthodes de metteur en scène. Par exemple* A l'Est d'Eden *est assez différent de vos films antérieurs, vous y découvrez un nouveau style. Etes-vous d'accord ?*

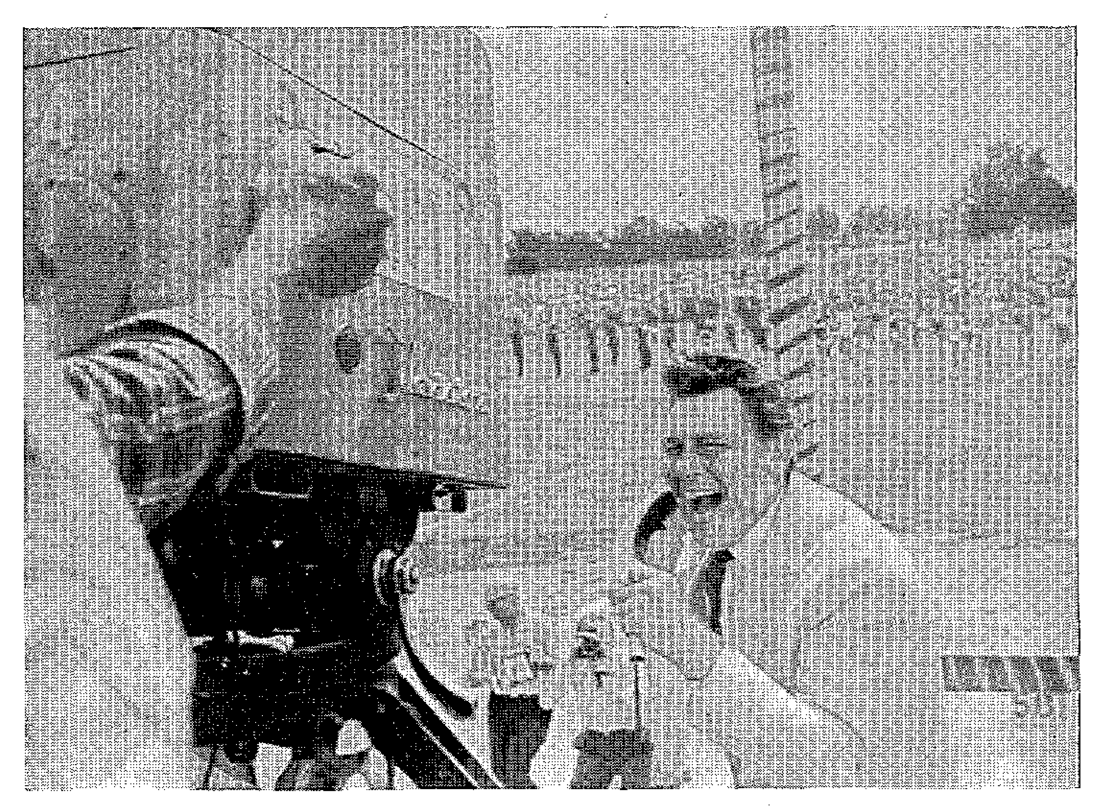
— Explicitez votre pensée. Les généralisations ne veulent rien dire.

— *Nous avons l'impression qu'*A l'Est d'Eden *est plus lyrique, plus libre...*

— Du moins je l'espère. Je ne suis ni un réaliste ni un naturaliste, et je ne tiens pas à être un réaliste. Je suis ce qu'on appelle un « essentialiste ». J'essaie de dépasser la réalité. Je ne tiens pas simplement à montrer la vie comme si on avait enlevé un mur et qu'on y ait installé une caméra à l'insu des acteurs. Je ne crois pas à cette méthode. Je crois qu'il faut viser à l'essentiel. Découvrir l'essence des choses, et puis la faire ressortir très fortement, pour qu'on sente en quoi consiste cette chose essentielle. Je vise aussi à obtenir plus de lyrisme, plus de beauté que par le passé. Auparavant mes films étaient plutôt mécaniques. J'essaie de faire quelque chose de différent.

— Splendor in the Grass *paraît être l'aboutissement des recherches que vous aviez tentées dans* A l'Est d'Eden, *tandis qu'*Un Homme dans la foule *nous révèle un autre aspect de votre personnalité.*

— Pour moi, voyez-vous, *Splendor* est un film social. Les gens disent que le sujet est de savoir si ces jeunes gens doivent ou non faire l'amour. Erreur ! Pour moi le vrai sujet, c'est la description de l'âme de l'Amérique en ce temps-là. En 1928, cette Amérique n'est pas tellement différente de l'Amérique contemporaine. Il y a combinaison de matérialisme — le succès à tout prix — et d'une morale impersonnelle (morale sexuelle, s'entend), d'un immense puritanisme. Et ce contraste entre, disons, un puritanisme extrême dans les mœurs et le matérialisme sordide de la vie quotidienne nous mène tout droit au grand krach de



Andy Griffith dans *A Face in the Crowd* (*Un Homme dans la foule*) (1956)

1929. J'essaie dans mon film de révéler le cœur de l'Amérique, d'en mettre à nu les rouages.

Nous voyons la mère dire à sa fille de ne pas se laisser toucher par les garçons, tandis que le père conseille à son fils de faire l'amour autant qu'il lui plaira, à condition de ne pas se laisser prendre au mariage. C'est pareil en France, je suppose : « Tu feras un meilleur mariage si tu attends. Pense d'abord à ton avenir, suis mon exemple, sois fort. » Ce père ne se dit jamais à lui-même : « Quel est ce garçon que j'ai devant moi, à quoi ressemble-t-il, qui est-il ? » Vous me comprenez ? En Amérique ce problème est très aigu, les gens ne deviennent pas eux-mêmes, on n'arrive pas à découvrir qui on est et ce qu'on aimerait faire. Nous devons obéir aux exigences de la société ou aux injonctions paternelles ou aux ordres du patron qui dirige l'entreprise où vous travaillez. Vous comprenez ce que je veux dire, vous vous répondez à vous-même : « Il faut que je fasse plaisir ! ». Jamais : « Il faut que je me fasse plaisir ! »

Dans les cinq dernières minutes du film, William Inge, qui a écrit le scénario, explique que l'important dans la vie, c'est de découvrir qui on est et de vivre en fonction de cette découverte. Acceptez-vous vous-même ! Nous sortons à peine de dix ans d'apitoiement sur soi-même, où l'on rejetait toujours ses fautes sur ses parents. Vous savez, je n'ai jamais beaucoup apprécié que James Dean devienne l'idole des *teen-agers*. En tout cas, il n'est pas mon idole. Je crois avoir dit la vérité sur un tel personnage dans *A l'Est d'Eden*. Je déteste l'habitude qui consiste à blâmer vos parents, votre éducation, pour tout ce qui vous arrive dans la vie. Si vos parents vous ont mal élevé, vous devriez vous en rendre compte le plus

tôt possible et suivre ensuite votre propre voie. Dans *Splendor,* Inge a fait un grand pas en avant en disant : « Je me moque de ce qu'ils ont fait, je ferai ce qu'il me plaît.. »

C'est en quoi je m'éloigne de Nicholas Ray et de sa *Fureur de vivre.* J'ai beaucoup aimé le film, Natalie Wood et James Dean étaient excellents. Mais c'était trop déloyal à l'égard des parents. Ils m'ont paru ridicules. Faire retomber tout le blâme sur les parents est enfantin, une forme d'évasion, un mauvais exemple pour les jeunes. Je veux bien qu'un gamin me dise : je suis un raté parce que mon père est un raté, et ma mère, etc... Moi, ça m'ennuie à mourir ce genre d'histoire.

Il faut vivre en accord avec la morale que l'on professe, en Amérique comme ailleurs. Mais je ne peux bien parler que de mon propre pays. Nous professons une certaine morale, et nous vivons selon une morale exactement opposée. Par exemple — je sais que mon exemple est un peu gros — nous nous disons chrétiens, nous prétendons aimer notre prochain comme nous-même, comme notre propre frère. Mais les mœurs du capitalisme vous forcent à battre votre frère, à prendre le dessus sur lui, parce que, si vous ne le faites pas, c'est lui qui vous écrasera. D'où le heurt entre ces deux morales. Tout cela fait du mal à l'individu, à son âme. C'est ce que j'ai essayé de montrer dans *Splendor.*

— *Le style du film est très tendu, un peu à votre image.*

— Oui, je suis un nerveux, beaucoup trop nerveux, assurent les gens, mais ça ne m'inquiète pas. Quand j'étais jeune, que les gens me disaient : « Tu forces trop, tu pousses trop », cela m'ennuyait, mais aujourd'hui je n'y fais plus attention. Je me plais comme je suis. Je le regrette pour les autres. Si ça ne leur plaît pas, j'en suis désolé ; vraiment ! S'ils m'aiment ainsi, j'en suis ravi. Mais je ne puis agir qu'en fonction de ce que je ressens, donc mon style ne saurait changer. On me critique pour ma façon trop implacable d'attaquer la vie. Mais que je l'aime ou non, je suis comme ça, un peu névrosé. Je n'y puis rien. Par ailleurs, comme vous l'avez remarqué, j'ai évolué, je suis plus lyrique. J'aime les plans lyriques de *Wild River* et j'en tournerai d'autres comme ça à l'avenir. Je vais m'efforcer de m'expliquer davantage en termes plastiques. Je crois que je me développe, que je progresse.

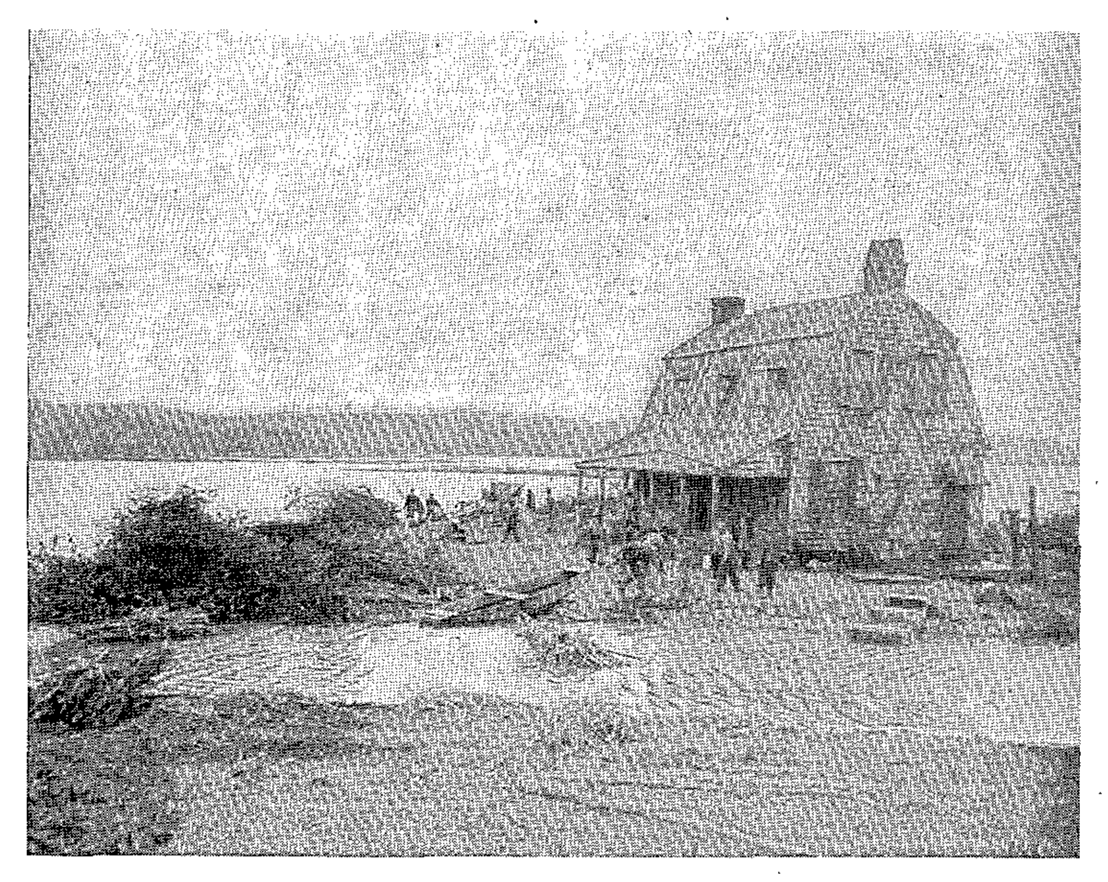
Le Deep South.

— *Dans* Sur les quais, *nous avons été gênés par l'intervention constante du prêtre. Nous aurions préféré que Brando trouve son chemin tout seul. Nous n'avons pas beaucoup apprécié ce prêtre ouvrier. En outre la mise en scène nous a paru exagérément théâtrale.*

— Libre à vous de penser ainsi. Moi, j'adore le film. Nous l'avons tiré d'une histoire véridique, le prêtre a réellement existé. Pourtant je n'aime pas les catholiques, je me suis souvent battu contre eux, contre leurs ligues de vertu. Au temps de *Baby Doll,* ils ont voulu me tuer, ils ont fait beaucoup de mal à mon film. J'ai eu plusieurs bagarres avec eux. Oui, l'histoire de *Sur les quais* est authentique. Nous avons tourné là où elle s'était produite, avec les personnes mêmes qui l'avaient vécue. Quand nous tournions, les gangsters nous regardaient. Les dockers sont aussi dans le film. J'ai fait quelque chose d'aussi ressemblant que possible à ce que j'ai pu observer sur place. Vous n'aimez pas le curé du film, c'est votre affaire. J'ai fait ce que j'ai vu de mes propres yeux. J'ai entrepris des recherches très poussées.

Je vais vous raconter une histoire que personne ne connaît. Le tournage une fois terminé, le prêtre, un Jésuite, a été renvoyé de cette paroisse et expédié ailleurs. L'Eglise catholique a dit : « On vous a fait trop de publicité personnelle. » Elle s'est donc débarrassée de lui. Il a eu de gros ennuis à cause du film.

La photographie est magnifique. Vous vous rappelez le début, quand Brando est sur le toit avec les pigeons et les oiseaux ? C'était très poétique. Et Eva Marie-Saint était très belle. Les meilleures scènes d'amour que j'ai tournées sont dans ce film. Les plus tendres. Allez donc le voir s'il passe encore à Paris. Je crois que quelque chose vous a échappé,



Wild River (*Quand gronde le fleuve*) (1960).

si je puis dire. Prenez les scènes entre Brando et Eva Marie-Saint : ils peuvent à peine s'exprimer, ils sont presque comme des animaux, ils ne savent pas quoi dire, tandis qu'ils se promènent là-haut dans le brouillard. Ça, c'est vraiment la vie des prolétaires, l'amour et la vie des prolétaires. On ne l'a jamais mieux montré dans un film. C'est la plus belle description de la classe ouvrière qu'on ait jamais faite en Amérique, la seule fois où on a su représenter l'amour entre des membres de la classe ouvrière. Revoyez le film, il est meilleur que vous croyez.

— *Vous vous intéressez particulièrement aux problèmes du* Deep South ?

— Le *Deep South* est un endroit merveilleux des Etats-Unis. J'ai cessé de m'en occuper avec *Baby Doll*. Le Sud est merveilleux, parce qu'on y sent quelque chose d'exceptionnel en train de sombrer, un certain contact humain, une générosité d'esprit qui n'a nulle part son équivalent aux Etats-Unis. Je sais par ailleurs ce qu'on fait avec les Noirs, c'est horrible, inexcusable. Il y a d'un côté ce quelque chose qui pourrit et qui est bon, et de l'autre côté quelque chose qui grandit et doit remplacer ce passé. D'où une extrême confusion des valeurs. C'est vraiment dramatique.

Les Noirs là-bas sont si merveilleux. Tout est merveilleux, une simple promenade dans la rue. Pour moi, c'est un peu ce que l'Italie était à Shakespeare. Tout y est possible, c'est

si lyrique, si poétique. C'est pourquoi je pense que Boris Kaufman a fait là son meilleur travail d'opérateur, avec tous ces gris, ces blancs, cette alternance de tons, le sentiment d'une majesté qui tombe en ruine.

— Baby Doll *est-il pour vous un film d'abord sociologique, ou au contraire un film psychologique, fondé sur un cas précis, celui du personnage de Karl Malden ?*

— Ce n'est pas un personnage symbolique, mais typique du Sud, où les terres tombent à l'abandon. Il ne lui reste qu'une grande maison vide. L'autre personnage du film, joué par Eli Wallach, est le nouvel industriel du Sud. Il n'est pas non plus un symbole, mais il est typique. Et, entre eux, il y a la femme inassouvie : Eli Wallach ne la désire pas, son mari ne la désire pas, elle existe dans le vide, elle ne sait à qui s'adresser, et c'est pourquoi, à la fin, elle part toute seule.

— *Ne trouvait-on pas déjà, dans* A l'Est d'Eden, *une sorte de confession de vos idées ?*

— Non. Il y a quelque chose dans ce film que je n'aime pas. La morale est une chose si complexe, la morale qu'on tire d'une histoire. Le bien et le mal sont inextricablement mêlés en nous. Je crois que le garçon qui dit : Je suis bon, et l'homme qui dit : J'ai raison, devraient provoquer notre méfiance. La vie est plus complexe. Cette sorte de morale n'a rien à voir avec l'art. Pour moi, la seule réalité humaine, c'est que tout le monde est identique, que nous avons tous des éléments contradictoires. Et c'est ce que je veux désormais montrer. *Splendor* est un film contre le puritanisme. Nombre de mes films contiennent des éléments antipuritains.

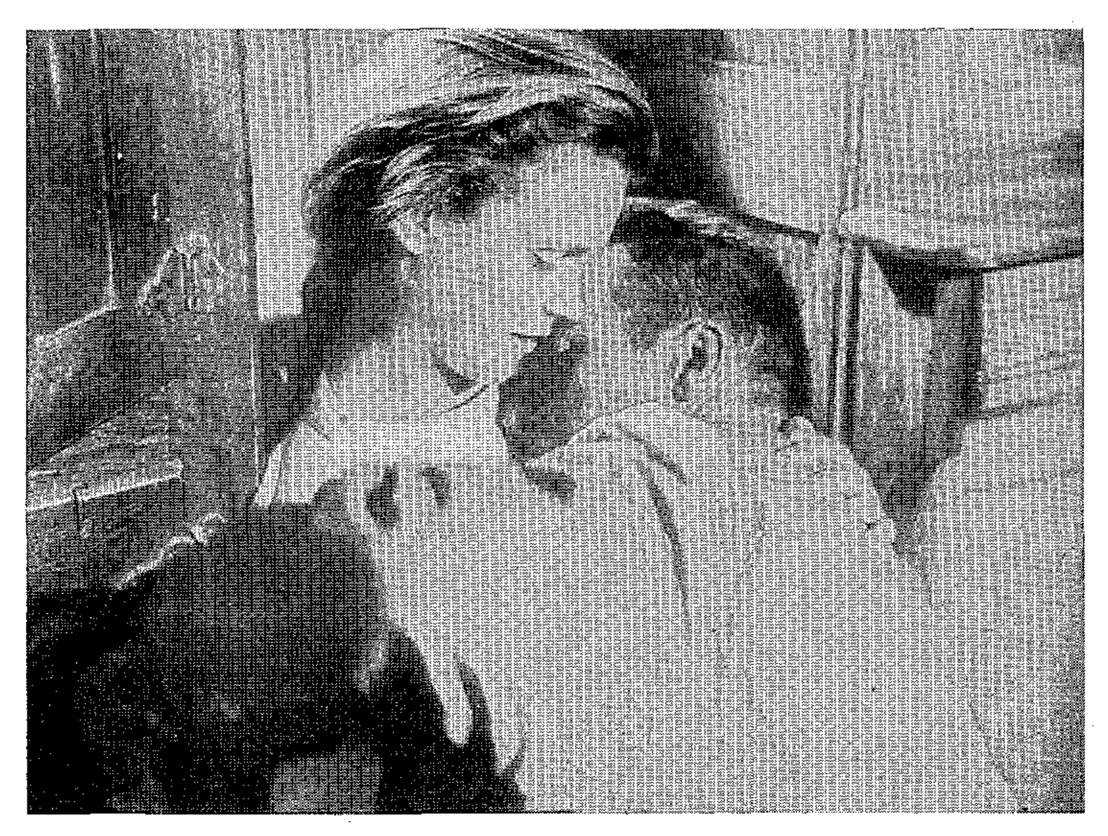
— *Où en êtes-vous de votre collaboration avec Tennessee Williams ? Comptez-vous travailler de nouveau avec lui, un jour ?*

— Une fois terminé mon film grec, je retourne au théâtre pour quelque temps. Je vais m'occuper avec quelques autres metteurs en scène du nouveau théâtre qui vient d'être créé au Lincoln Centre, dans un immense complexe de cinq ou six buildings entièrement neufs. On y jouera des pièces en alternance. J'espère que Tennessee voudra bien travailler pour nous. Je ne sais pas s'il acceptera, j'essaie de le persuader. Nous sommes de très bons amis. Le cinéma ne l'intéresse pas beaucoup, il a raison de son point de vue. Il est un poète du verbe, un poète de la scène, je ne pense pas qu'un homme puisse tout faire à la fois. Il ne peut exceller qu'en un seul domaine. Même si nous avons travaillé ensemble sur des films, si d'autres films ont été tirés de ses œuvres, le cinéma le laisse indifférent. Il n'a même pas écrit *Baby Doll*. C'est moi qui ai assemblé le script à partir de pièces anciennes, il y a ajouté un détail ici et là, l'a mis en forme. Je ne compte plus travailler avec lui pour le cinéma. En revanche, j'espère que nous travaillerons de nouveau ensemble au théâtre. Je fais tous mes efforts en ce sens.

« Wild River ».

— *Certains de vos films sont peu connus, ou inconnus en France. Par exemple* The Sea of Grass (Le Maître de la prairie), *avec Spencer Tracy et Katharine Hepburn...*

— C'était mon second film. J'étais encore un novice. Je n'avais pas travaillé sur le script. Je suis arrivé au tournage, en ignorant que la prairie serait montrée uniquement à l'aide de transparences qu'un opérateur avait déjà photographiées bien avant mon arrivée. Je n'ai donc pas vu un seul brin d'herbe. Je n'ai jamais mis les pieds dans le décor où est censée se dérouler l'action. J'ai commis une grave erreur. J'aurais dû abandonner dès le premier jour. Si je ne l'ai pas fait, c'est parce que ce n'est pas dans ma nature. J'aurais dû, j'ai honte de moi-même, je déteste le film. C'est le seul film de toute ma carrière avec lequel je voudrais n'avoir jamais rien eu à faire. Les acteurs pourtant étaient bons, mais l'expérience fut catastrophique.



Lee Remick et Montgomery Clift dans *Wild River.*

— *Il y a également* The Man on a Tight Rope (L'Homme sur la corde raide).

— Vous oubliez *Wild River,* inconnu en France. *The Man on a Tight Rope* est encore un script que je n'ai pas préparé. Robert Sherwood avait écrit le scénario. C'était un homme remarquable. Il est mort aujourd'hui. Mais le script était très mauvais. J'ai fait de mon mieux, je ne rougis pas du film. Il y a des choses excellentes, mais l'ensemble n'était pas réussi. Quant à *Wild River,* j'ai demandé à Spyros Skouras de le montrer dans un petit cinéma. Il m'a répondu qu'aucun cinéma parisien ne le prendrait. Il est vrai que dans tous les pays ce fut un tel désastre ! Je lui ai dit : Projetez-le au moins dans un petit cinéma, que quelques amis puissent le voir. Deux cents places dans un petit coin perdu à la campagne. Montrez-le quelque part. Il m'a promis de le faire.

Je vous ai dit que j'aime beaucoup la fin de *Wild River.* Jo Van Fleet tient un des principaux rôles, elle est excellente. Il y a aussi Lee Remick et Montgomery Clift, et beaucoup d'acteurs non professionnels. En dehors des trois ou quatre protagonistes, tous les autres sont des garçons de café, ou des hommes d'affaires, etc. Le film nous conte l'histoire d'une île qui va être recouverte par l'eau pour permettre la construction d'un grand barrage. Il y a une vieille femme qui ne veut pas quitter sa maison, on ne peut pas l'enlever de force. Vous avez tourné une histoire similaire ici, je crois, et on en a tourné une en Russie...

— Le Poème de la mer de *Dovjenko.*

— Oui, mais il ne l'a pas achevé. Je n'ai jamais vu le film.

— *C'est sa femme, Solntseva, qui l'a terminé après sa mort... A propos de cinéma russe, nous voudrions vous poser une question. Un critique a écrit que dans* Viva Zapata *vous aviez utilisé des images de* Que viva Mexico.

— C'est une grave insulte (rire). Jamais, dans le pire de mes films, je n'ai utilisé un seul centimètre de pellicule tourné par un tiers. C'est une terrible attaque contre mon honnêteté ! Je devrais provoquer ce monsieur en duel (éclat de rire). Où a-t-il pu pêcher cette idée ? Faut-il que j'envoie une protestation ?

Technique.

— *Quels rapports établissez-vous entre théâtre et cinéma ? Vos mouvements de caméra influencent-ils votre direction d'acteurs, ou tout est-il subordonné à ces derniers ?*

— Il y a là deux questions, je vais les prendre chacune à tour de rôle. D'abord, ce que je fais au cinéma. J'ai une idée, mais je la modifie très vite, si je le juge nécessaire. Je crée avec ce que j'ai sous la main. Et ensuite, quand j'ai bien observé la scène, je sais comment la photographier, du moins je le crois. Mon travail au théâtre a été influencé par le cinéma, plutôt que le contraire. J'aime employer des coupes brutales à la scène. C'est ce que j'ai fait dans « La Mort d'un commis-voyageur » que, je suppose, vous n'avez pas vue à Broadway. L'influence du théâtre sur mes films est moindre, je puis dire.

— *Passez-vous beaucoup de temps dans votre salle de montage ?*

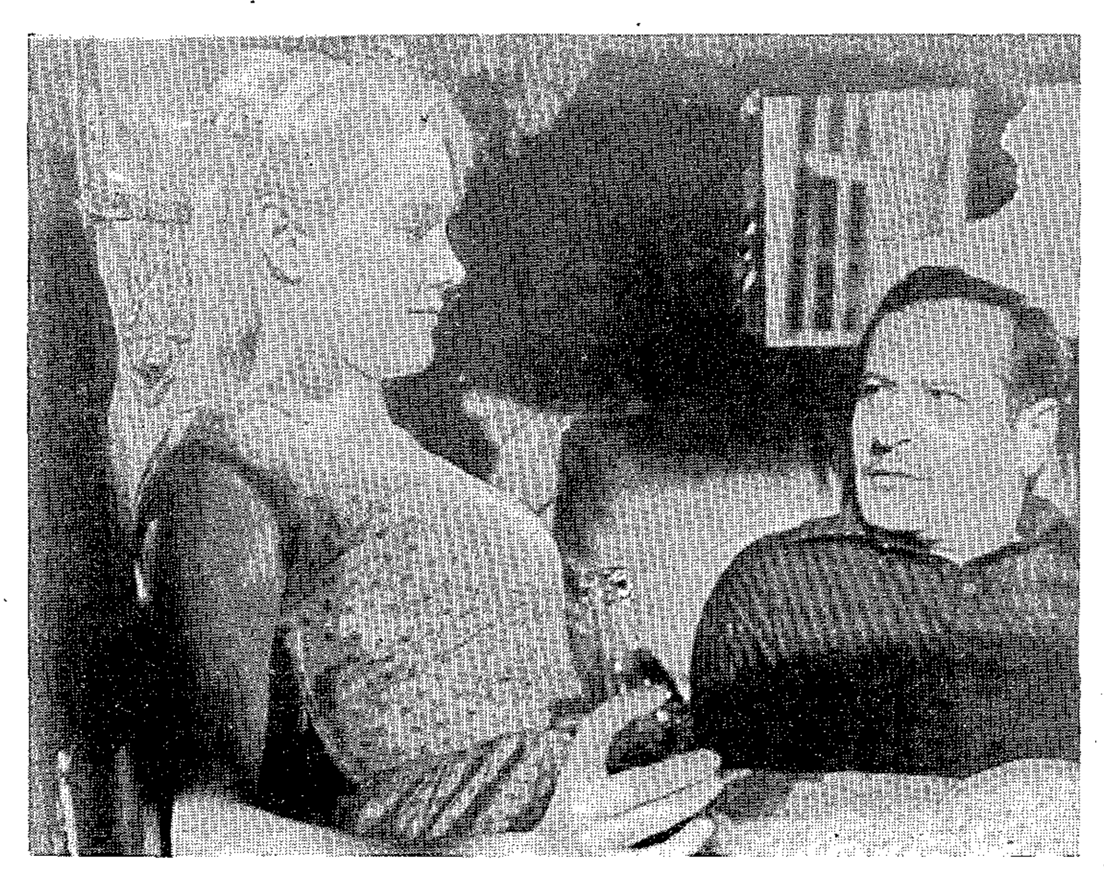
— Le montage m'occupe longuement. Celui de *Splendor* a duré environ dix semaines. Plus je fais de films, plus le montage me prend de temps. Car plus j'apprends, plus je travaille lentement. J'ai suivi *Splendor* à toutes les étapes, montage, mixage. J'ai fait ce sacré film de mes propres mains, pour ainsi dire. L'expérience, loin de vous faciliter la tâche, vous rend au contraire de plus en plus exigeant. La facilité est l'ennemie de l'artiste. Si vous êtes trop rapide, ou si vous savez où vous allez, c'est très mauvais. Mais se battre tout du long, faire pleinement son *job*, le regarder à tête reposée quelques jours plus tard, et tout changer, et le regarder encore : voilà ce que j'ai fait.

— *L'opérateur, je suppose, est votre plus proche collaborateur. Y en a-t-il un que vous préfériez particulièrement ?*

— Mon opérateur préféré est Boris Kaufman, notre collaboration est très étroite. Je lui dis très clairement ce que j'ai en tête. Et, selon mon habitude, je lui demande de réfléchir là-dessus, de me donner ses réactions. Kaufman m'a souvent été d'un grand secours. Il sait toujours ce que je désire au départ, je m'exprime très clairement là-dessus, je ne laisse rien dans le vague. Je veux que la caméra soit ici, etc. Je n'aime pas multiplier les ambiances. Je suis un peu comme Ford. Ford fixe sa caméra au sol et il laisse d'ordinaire les acteurs s'avancer vers elle. Je ne poursuis pas mes acteurs avec la caméra. Je sais que certains metteurs en scène vont partout où va le comédien. Ce n'est pas mon cas. Je préfère couper, toujours comme Ford. De tous les metteurs en scène américains, il est celui que j'admire le plus, techniquement surtout. Je n'appartiens pas du tout à l'autre école, celle des mordus de la grue. Je ne m'en servirai jamais, je n'aime pas ça. Parfois il m'arrive d'employer une *dolly*, très rarement. En principe je ne cherche pas à suivre l'acteur, je coupe chaque fois qu'il est nécessaire.

— *Que pensez-vous du problème de la direction des acteurs à la télévision ?*

— L'écran y est petit, donc le plan d'ensemble, le plan poétique, ne sert plus à rien. Le rythme du récit est tout différent. La TV est trop limitée dans ses moyens, trop ennuyeuse. L'échelle des gris par exemple, du noir au blanc, n'existe plus. Les images n'ont plus aucune importance. Le cinéma, dans son principe, implique le montage. C'est là tout l'art du cinéma, la vitesse avec laquelle vous passez d'un plan à l'autre, vous devancez les désirs des specta-



Carroll Baker et Eli Wallach dans *Baby Doll* (1956).

teurs. Vous *la* voyez, *elle*, en train de *lui* parler. Vous pensez à ce qu'*il* va *lui* dire, vous *le* cadrez, puis vous repassez à *elle* pour montrer *ses* réactions. Vous pénétrez au cœur d'une scène.

L'avenir du cinéma.

— *Comment voyez-vous l'avenir du cinéma ? Que pensez-vous de l'invasion des superproductions ? Il semble que cet avenir soit assez sombre.*

— Non. Je pense que d'ici, disons, dix ans, il y aura la télévision payante, et que tous les prétendus films, qui ne sont que des passe-temps, qui ne doivent offenser personne, qui ne sont pas artistiques, ces films-là seront projetés par la télévision payante. Vous savez, vous mettez cinq francs dans la fente, et votre écran s'illumine. Parfait ! Ça, c'est le cinéma qui convient à une telle mécanique. Par ailleurs, je pense que le cinéma a tout son avenir devant lui. Nous commençons seulement à découvrir cet art. Dans tout ce que nous faisons, dans ce que d'autres font, nous apprenons toujours quelque chose. Lentement les bons cinéastes s'imposent, le metteur en scène est de plus en plus au cœur de la création cinématographique. Le monde regorge de sujets qui ne demandent qu'à être traités. Le film exception-

nel se signale non par ses dimensions, mais par son contenu. C'est pourquoi l'artiste acquiert de plus en plus d'importance au cinéma, tandis qu'il en perd à la télévision.

Le cinéma ne fait que débuter, nous allons assister à un grand épanouissement : l'Italie par exemple. Ce qu'il y a de merveilleux aujourd'hui, c'est que dans le monde entier il y a des cinéastes qui parlent le même langage que nous. Au Japon, il y a Kurosawa, et d'autres ; aux Indes, il y a l'admirable Satyajit Ray, un des plus grands cinéastes de notre temps ; en Argentine, il y a Torre-Nilson. Quant à l'Italie, je n'ai pas besoin de vous citer de noms. J'aime beaucoup *L'avventura* et Antonioni. J'aime moins Visconti.

— *Vous connaissez Wajda ?*

— Oui, j'aime bien ce qu'il fait. J'ai vu ses films. Je crois qu'il fera encore mieux à l'avenir, il ne fait que débuter. La Pologne est un pays riche de promesses, ne pensez-vous pas ?

— *Que pensez-vous de la direction des acteurs chez George Cukor, par comparaison avec ce que vous faites ?*

— Il dirige ses acteurs d'une façon toute différente de la mienne. Il a fait un film étincelant, *Philadelphia Story,* qui est la meilleure, ou du moins une des cinq meilleures comédies légères jamais réalisées en Amérique. Il excelle dans certains sujets. C'est un homme charmant, très honnête, d'une grande force de caractère. Nous n'avons pas les mêmes intérêts, nous sommes deux tempéraments bien différents. Mais j'admire George et je pense que *Philadelphia Story* en particulier est un chef-d'œuvre dans son genre.

— *Et la direction des acteurs chez Joseph Mankiewicz ?*

— Je ne crois pas que ce soit son point fort. Là où il est le plus doué, et de façon exceptionnelle, ce n'est ni dans la direction des acteurs, ni dans le traitement de grands sujets, mais dans la satire. Il a une langue très pointue et une plume acérée, il écrit avec de l'acide. Ses meilleurs films sont satiriques, ceux où il se moque des gens et des choses. Je souhaite qu'il se limite à ce domaine et qu'il abandonne les sujets du type *Cléopâtre* ou *Jules César.* Il sait à l'occasion rire de tout et de lui-même, relever les hypocrisies du monde où nous vivons.

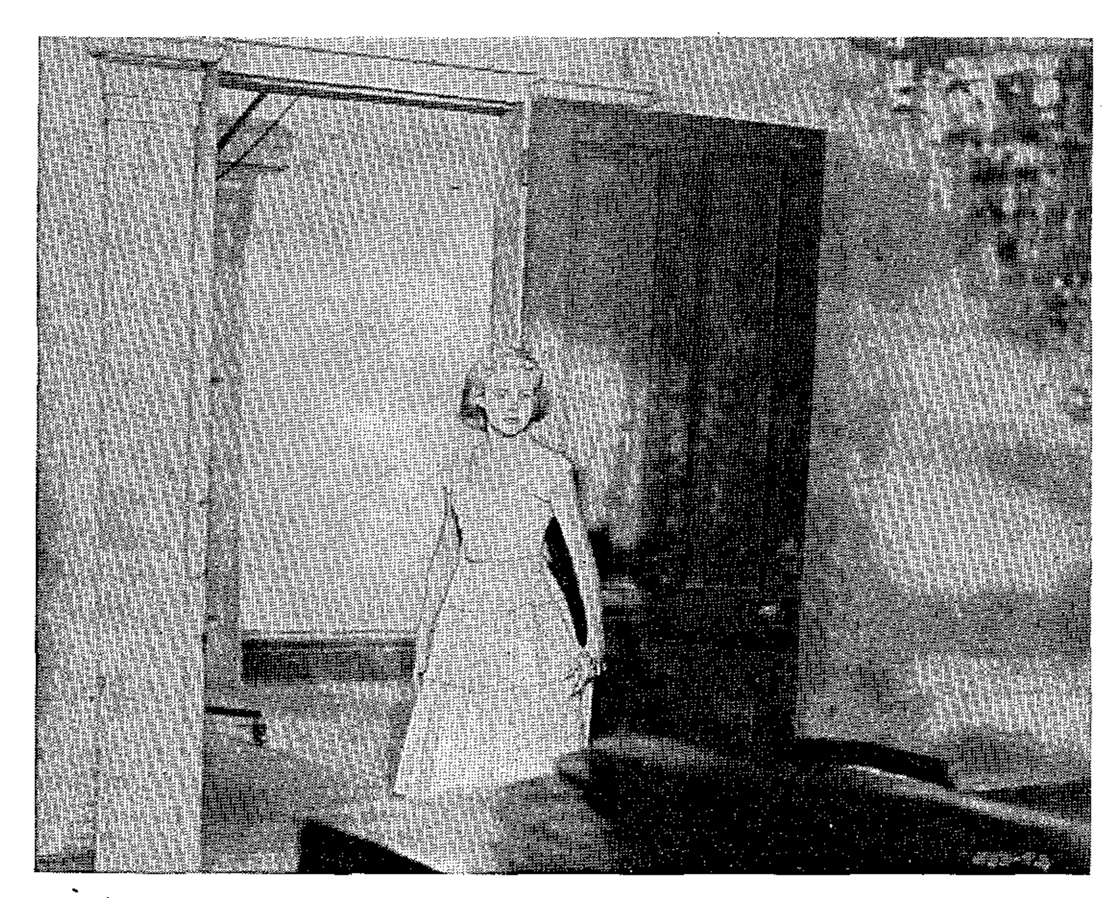
— *Et Orson Welles ? Nous avons le sentiment, peut-être mal fondé, qu'*Un homme dans la foule *a été influencé par* Citizen Kane.

— Je n'ai aucune idée précise des influences que j'ai pu subir, si ce n'est que j'ai été très influencé en 1927-28 par Dovjenko et Eisenstein et qu'ils m'ont donné envie de devenir metteur en scène. J'admire toujours beaucoup leurs films. Je considère Dovjenko comme un des plus grands cinéastes de tous les temps. Voilà la seule influence que je connaisse. J'ai aimé *Citizen Kane,* c'était un excellent film, un film magnifique, mais qui ne correspondait en rien à ma sensibilité, à mon tempérament. Je ne vois pas la vie comme ça. Je suis entièrement différent. Donc, influence nulle.

— *Nous avons mentionné* Citizen Kane, *parce qu'il y a une ressemblance entre les deux sujets : c'est l'histoire de deux démagogues.*

— Puis-je vous signaler une différence ? Dans *Un Homme dans la foule* le démagogue ou le démagogue en puissance est le résultat de notre système social, de la façon dont sont organisées les choses dans notre pays, certaines choses, pas toutes. Il y a dans notre pays des tendances qui produiront toujours des hommes comme ça. En d'autres termes, il y a les Huey Long, puis ce type-là, puis les Mac Carthy, et celui-là, et cet autre. Aussi longtemps que ces forces sociales existent, ces hommes apparaîtront tous les cinq ou dix ans... *Citizen Kane* était l'histoire d'un homme en quelque sorte coupé de la réalité sociale. Il n'était pas la résultante de forces sociales. Il était la résultante d'un seul individu. Je ne peux pas y croire, cela me paraît être une erreur. Si vous observez la vie de Hearst attentivement, vous découvrirez les forces qui le manœuvrent en secret, et ce qui se cache derrière la réalité sociale, les vagues sociales et économiquees qui ont façonné son caractère et produit un homme de sa trempe. Il y a là une différence capitale entre les deux films.

(*Propos recueillis au magnétophone.*)



Carroll Baker dans *Baby Doll.*

FILMOGRAPHIE

Elia Kazan est né à Stamboul (Turquie), le 7 septembre 1909, de parents d'origine grecque, Athéna Sismanoglou et Georges Kazanjoglous, lequel, dès qu'Elia a deux ans, s'en va fonder commerce à Berlin. Mais les affaires sont mauvaises, et toute la famille revient à Stamboul. En 1913, il part pour New York, tout seul cette fois, y devient importateur de tapis. Comme les affaires marchent mieux qu'à Berlin, il fait venir Elia et toute la famille.

Kazan fait ses études dans une école communale de New York City, puis à la Mayfair School, à la New-Rochelle High School, puis au Williams College. Il est très fort en maths et en sciences, quoiqu'il passe tout son temps à lire les grands classiques du roman. Pour pouvoir finir ses études, il fait le serveur dans une *fraternity-house.* Il obtient du Williams College un diplôme *cum laude.*

Kazan suit les cours de la Yale University Dramatic School, car il préfère rester étudiant quelque temps encore, plutôt que de se mettre à travailler pour de bon. Muni d'une lettre de recommandation d'un professeur de Yale, il entre au Group Theatre de New York comme assistant. Bientôt, on le prie de bien vouloir partir, mais il préfère rester comme accessoiriste : il aide à peindre les décors. Et bientôt, il deviendra assistant de la production, puis acteur de composition. Il joue dans :

Chrysalis (1932, rôle de Louis);

Men in White de Sidney Kingsley (1933, rôle de l'officier);

Gold-Eagle Boy (1934, rôle de Polyzoides);

Waiting for Lefty de Clifford Odets (1935, rôle d'Agate Keller);

Paradise Lost de Clifford Odets (1935, rôle de Kewpie);

Johnny Johnson (1936, rôle du soldat Kearns);

Golden Boy de Clifford Odets (1937, rôles d'Eddie Fuselli et Joe Bonaparte);

Gentle People (1939, rôle d'Elie Lieber);

Night Music de Clifford Odets (1940, rôle de Steve Tales);

Liliom de Ferenc Molnar (1940, rôle de Ficzur l'Epervier);

Five Alarm Waltz (1941, rôle d'Adam Boguris).

Dans ces pièces, il a l'occasion de jouer avec des artistes comme John Garfield, Lee J. Cobb, Franchot Tone, Sam Jaffe, Frances Farmer, Silvia Sidney, Ingrid Bergman. Au cinéma, Anatol Litvak et la Warner Bros le font débuter dans *City for Conquest* (1940, *Ville conquise*), aux côtés de James Cagney, Ann Sheridan, Arthur Kennedy, Frank Corven et Donald Crisp, puis dans *Blues in the Night* (1941), où il incarne le troisième rôle du film, derrière Priscilla Lane et Richard Whorf.

THEATRE

Au théâtre, il met en scène :

1935 : *The Young Go First;*

1938 : *Casey Jones;*

1939 : *Thunder Rock;*

1941 : *Cafe Crown;*
The Strings, My Lord, Are False;

1942 : *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder (Prix des critiques new yorkais pour la meilleure réalisation);
Harriet de H. Hayes;

1943 : *One Touch of Venus* d'Ogden Nash, S.J. Perelman, Kurt Weiss;

1944 : *Jacobowsky and the Colonel* de Franz Werfel;

1945 : *Dunnigan's Daughter* de S. Behrman; *Truckline Cafe*, qu'il coproduit;

1946 : *Deep Are the Roots* d'Arnaud d'Usseau et James Gow;

1947 : *All My Sons* d'Arthur Miller (Prix de la critique new-yorkaise);
A Streetcar Named Desire de Tennessee Williams (mêmes acteurs que dans le film, sauf Jessica Tandy à la place de Vivien Leigh);

1948 : *Sundown Beach;*
Love Life;

1949 : *Death of a Salesman* d'Arthur Miller;

1952 : *Camino Real* de Tennessee Williams, avec Eli Wallach, Joseph Anthony et Hurd Hatfield;

1954 : *Tea and Sympathy* de Robert Anderson, avec John Kerr, Don Dubbins, Leif Erikson, puis avec Anthony Perkins, Joan Fontaine, Alan Baxter;

1955 : *Cat On A Hot Tin Roof* de Tennessee Williams, avec Ben Gazzara, Barbara Bel Geddes, Madeleine Sherwood, Burl Ives, Pat Hingle, Mildred Dunnock;

1957 : *The Dark At the Top of the Stairs* de William Inge;

1958 : *J.B.;*

1959 : *Sweet Bird of Youth* de Tennessee Williams;

Avec Cheryl Crawford et Lee Strasberg, Kazan a fondé en 1947 l'Actors' Studio.

FILMS

1934 : PIE IN THE SKY, court-métrage expérimental.

1941 : IT'S UP TO US (James Hardy Pictures — General Motors) 14 min. Documentaire.

1944 : A TREE GROWS IN BROOKLYN (LE LYS DE BROOKLYN) (20th Century Fox), 2 heures 8 min. *Pr.* : Louis D. Dighton. *Sc.* : Tess Slesinger, Frank Davis, d'après le roman de Betty Smith. *Ph.* : Leon Shamroy. *Mus.* : Alfred Newman. *Déc.* : Thomas Little. *Montage* : Dorothy Spencer. *Int.* : Dorothy Mc Guire, Joan Blondell, James Dunn (oscar), Lloyd Nolan, Peggy Ann Garner, Ted Donaldson, James Gleason, Ruth Nelson, John Alexander, F. Boros, J. Farrell Mac Donald.

1946 : THE SEA OF GRASS (LE MAITRE DE LA PRAIRIE (Loew's Inc. - Metro Goldwyn Mayer) 2 heures 11 min. *Pr.* : Pandro S. Berman. *Sc.* : Marguerite Roberts et Vincent Laurence, d'après le roman de Conrad Richter. *Ph.* : Harry Stradling. *Mus.* : Herbert Stothart. *Déc.* : Edwin B. Willis. *Montage* : Robert J. Kern. *Int.* : Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Melvyn Douglas, Robert Walker, Phyllis Thaxter, Edgar Buchanan, Harry Carey.

1946 : BOOMERANG (BOOMERANG) (20th Century Fox), 1 heure 28 min. *Pr.* : Louis de Rochemont. *Sc.* : Richard Murphy, d'après l'article de journal *The Perfect Case*, par Anthony Abbot (alias Fulton Oursler). *Ph.* : Norbert Brodine. *Mus.* : David Buttolph. *Déc.* : Thomas Little. *Montage* : Harmon Jones. *Int.* : Dana Andrews, Jane Wyatt, Lee J. Cobb, Sam Le-



Julie Harris et James Dean dans *East of Eden.*

vene, Cara Williams, Arthur Kennedy, Robert Keith, Taylor Holmes, Leona Roberts, Philip Coolidge, Ben Lackland, Ed Begley, Wyrley Birch.

1947 : GENTLEMAN'S AGREEMENT (LE MUR INVISIBLE) (20th Century Fox), 1 heure 58 min. *Pr.* : Darryl F. Zanuck. *Sc.* : Moss Hart, d'après le roman de Laura Z. Hobson. *Ph.* : Arthur Miller. *Mus.* : Alfred Newman. *Déc.* : Thomas Little, Paul S. Fox. *Montage* : Harmon Jones. *Int.* : Gregory Peck, Dorothy McGuire, John Garfield, Celeste Holm (oscar), Anne Revere, June Havoc, Albert Dekker, Jane Wyatt, Dean Stockwell.

1949 : PINKY (L'HÉRITAGE DE LA CHAIR) (20th Century Fox), 1 heure 42 min. *Pr.* : Darryl F. Zanuck. *Réal.* : Elia Kazan, qui remplace très vite John Ford. *Sc.* : Philip Dunne et Dudley Nichols, d'après le roman *Quality* de Cid Ricketts Sumner. *Ph.* : Joe MacDonald. *Mus.* : Alfred Newman. *Déc.*: Thomas Little, Walter M. Scott. *Montage* : Harmon Jones. *Int.* : Jeanne Crain, Ethel Barrymore, Ethel Waters, William Lundigan, Basil Ruysdael, Kenny Washington, Nina Mae Mc Kinney, Griff Barnett, Frederick O'Neal, Evelyn Varden, Raymond Greenleaf, Dan Riss, William Hansen, Arthur Hunnicutt.

1950 : PANIC IN THE STREETS (PANIQUE DANS LA RUE) (20th Century Fox, 1 heure 36 min. *Pr.* : Sol C. Siegel. *Sc.* : Richard Murphy, d'après l'adaptation par Daniel Fuchs d'un sujet d'Edna et Edward Anhalt. *Ph.* : Joe MacDonald. *Mus.* : Alfred Newman. *Déc.* : Thomas Little, Fred J. Rode. *Montage* : Harmon Jones. *Int.* : Richard Widmark, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes, Walter « Jack » Palance, Zero Mostel, Dan Riss, Alexis Minotis, Guy Thomajan, Tommy Cook, Edward Kennedy, H. T. Tsiang, Lewis Charles, Ray Muller, Tommy Rettig, Lenka Peterson, Pat Walshe, Paul Hostetler, George Ehmig, John Schilleci, Waldo Pitkin, Leo Zinser, Beverly C. Brown, William A. Dean, H. Waller Fowler Jr.

1950 : A STREETCAR NAMED DESIRE (UN TRAMWAY NOMMÉ DÉSIR) (Charles K. Feldman Group Productions - Warner Bros), 2 heures 2 min. *Pr.* : Charles K. Feldman. *Sc.* : Tennessee William, d'après l'adaptation de sa pièce par Oscar Saul. *Ph.* : Harry Stradling. *Mus.* : Alex North. *Déc.* : George James Hopkins (oscar). *Direction artistique* : Richard Day (oscar). *Montage* : David Weisbart. *Int.* : Vivien Leigh (oscar, coupe Volpi à Venise, prix de la Critique new-yorkaise), Marlon Brando, Kim Hunter (oscar), Karl Malden (oscar), Rudy Bond, Nick Dennis, Peg Hillias, Wright King, Richard Garrick, Ann Dere, Edna Thomas.

1951 : VIVA ZAPATA ! (VIVA ZAPATA !) (20th Century Fox), 1 heure 53 min. *Pr.* : Darryl F. Zanuck. *Sc.* : John Steinbeck, d'après le roman d'Edgcumb Pichon, *Zapata the Unconquerable*. *Ph.* : Joe Mac Donald. *Mus.* : Alex North. *Déc.* : Thomas Little, Claude Carpenter. *Montage* : Barbara McLean. *Int.* : Marlon Brando (prix à Cannes 1952), Jeanne Peters, Anthony Quinn (oscar), Joseph Wiseman, Arnold Moss.

1952 : MAN ON A TIGHTROPE (20th Century Fox), 1 heure 45 min. *Pr.* : Robert L. Jacks, Gerd Oswald. *Sc.* : Robert E. Sherwood, d'après la nouvelle de Neil Paterson. *Ph.* : Georg Krause. *Mus.* : Franz Waxman. *Déc.* : Hans H. Kuhnert et Theo Zwirsky. *Montage* : Dorothy Spencer. *Int.* : Fredric March, Terry Moore, Gloria Grahame, Adolphe Menjou, Cameron Mitchell, Dorothea Wieck.

Tournage en Allemagne de l'Ouest.

1954 : ON THE WATERFRONT (SUR LES QUAIS) (Horizon Films - Columbia), 1 heure 48 min. *Pr.* : Buddy Adler. *Sc.* : Budd Schulberg (oscar), d'après des articles de Malcolm Johnson. *Ph.* : Boris Kaufman (oscar). *Mus.* : Leonard Rosenman. *Direction artistique* : Richard Day (oscar). *Montage* : Gene Milford (oscar). *Int.* : Marlon Brando (oscar, prix de la Critique new-yorkaise), Eva Marie Saint (oscar), Lee J. Cobb, Karl Malden, Rod Steiger, Pat Hennig, Leif Erickson, Arthur Keegan, James Westerfield, Tony Galento, Tami Manisello, John Hamilton, John Helderbrand.

1954 : EAST OF EDEN (A L'EST D'EDEN) (Warner Bros), 1 heure 55 min. *Pr.* : Elia Kazan. *Sc.* : Paul Osborn, d'après le roman de John Steinbeck. *Ph.* : Ted McCord (Cinémascope, Warnercolor). *Mus.* : Leonard Rosenman. *Déc.* : George James Hopkins. *Montage* : Owen Marks. *Int.* : Julie Harris, James Dean, Raymond Massey, Richard Davalos, Burl Ives, Jo Van Fleet (oscar), Albert Dekker, Lois Smith, Harold Gordon, Timothy Carey, Mario Siletti, Lonny Chapman, Nick Dennis.

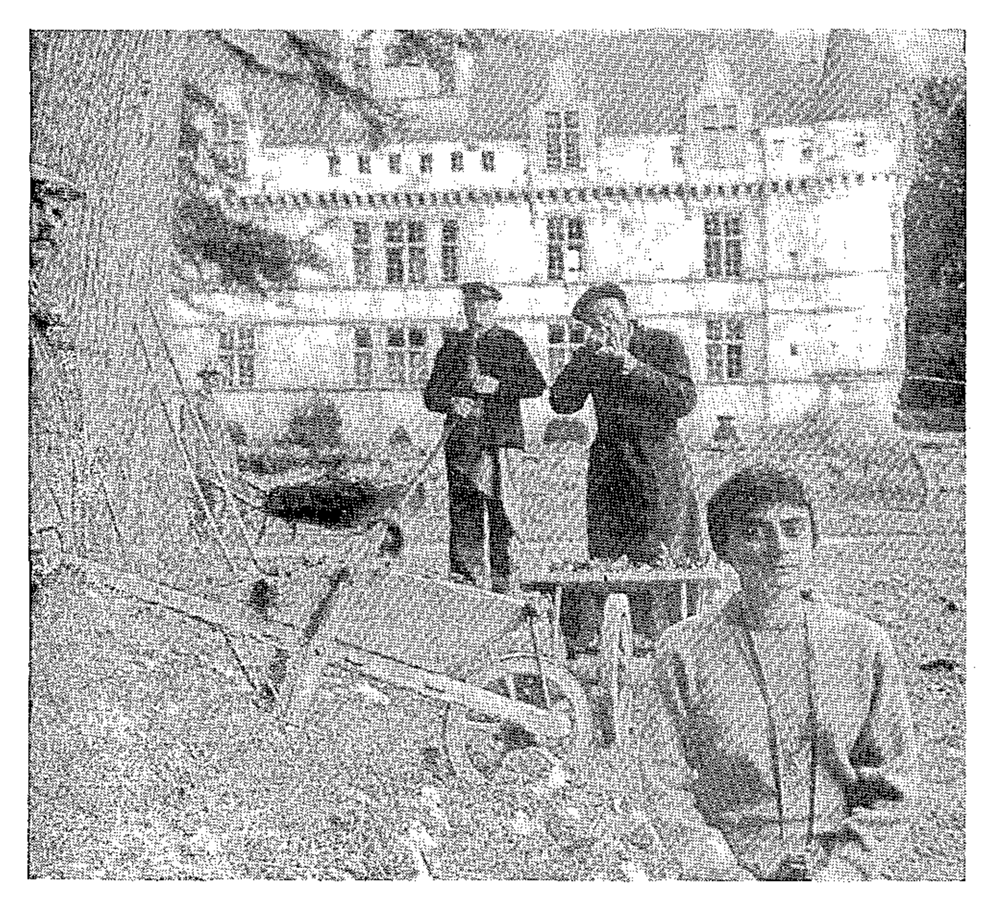
1956 : BABY DOLL (LA POUPÉE DE CHAIR) (Newtown Productions - Warner Bros), 1 heure 54 min. *Pr.* : Elia Kazan. *Sc.* : Elia Kazan, d'après deux pièces de Tennessee Williams, *An Unsatisfactory Meal* et *27 Wagons Full of Cotton*. *Ph.* : Boris Kaufman. *Mus.* : Kenyon Hopkins. *Déc.* : Richard Sylbert. *Montage* : Gene Milford. *Int.* : Carroll Baker, Karl Malden, Eli Wallach, Mildred Dunnock, Lonny Chapman, Eades Hugue, Noah Wilkinson.

1956 : A FACE IN THE CROWD (UN HOMME DANS LA FOULE) (Newtown Productions - Warner Bros), 2 heures 6 min. *Pr.* : Elia Kazan. *Sc.* : Budd Schulberg, d'après sa nouvelle *Your Arkansas Traveler*. *Ph.* : Harry Stradling, Gayne Rescher. *Mus.* : Tom Glazer. *Déc.* : Paul et Richard Sylbert. *Montage* : Gene Milford. *Int.* : Andy Griffith, Patricia Neal, Anthony Franciosa, Walter Matthau, Lee Remick, Percy Waram, Howard Smith, Rod Brasfield, Charles Irving, Paul McGrath, Alexander Kirkland, Marshall Neilan, Big Jeff Bess, Henry Sharp.

1960 : WILD RIVER (QUAND GRONDE LE FLEUVE) (20th Century Fox), 1 heure 49 min. *Pr.* : Elia Kazan. *Sc.* : Paul Osborn, d'après les romans *Mud on the Stars* de William Bradford Huie et *Dunbar's Cove* de Borden Deal. *Ph.* : Ellsworth Fredericks (CinemaScope, De Luxe Color). *Mus.* : Kenyon Hopkins. *Déc.* : Walter M. Scott et Joseph Kish. *Montage* : William Reynolds. *Int.* : Montgomery Clift, Lee Remick, Jo Van Fleet, Albert Salmi, Jay C. Flippen, James Westerfield, Barbara Loden, Frank Overton, Malcolm Atterbury, Robert Earl Jones, Bruce Dern.

1960 : SPLENDOR IN THE GRASS (LA FIÈVRE DANS LE SANG) (Newtown Productions - Warner Bros), 2 heures 4 min. *Pr.* : Elia Kazan. *Sc.* : William Inge. *Ph.* : Boris Kaufman (Technicolor). *Mus.* : David Amram. *Déc.* : Richard Sylbert. *Montage* : Gene Milford. *Int.* : Nathalie Wood, Warren Beatty, Pat Hingle, Audrey Christie, Barbara Loden, Zohra Lampert, Fred Stewart, Joanna Roos, Jan Norris, Gary Lockwood, Sandy Dennis, Crystal Field, Marla Adams, Lynn Loring, John McGovern, Martine Bartlett, Sean Garrison.

(*Filmographie établie par* LUC MOULLET.)



Agnès Varda pendant le tournage de *O saisons, ô châteaux!*

LE TRIOMPHE DE LA FEMME

par Claude Beylie

Je me suis demandé, un jour, à qui pouvaient bien appartenir ce regard gris voltigeant, ces ailes battantes, ce visage inquiet de tout ce qui, privé d'elle, avait l'air de perdre la chaleur et le goût de vivre. Et puis ce parfum « chaste, éloigné des basses séductions axillaires, m'ôtant la parole et jusqu'à l'effusion ». J'ai cru reconnaître, un instant, Sido. Mais non : c'était Agnès Varda — ou bien celle-là, réincarnée.

Agnès Varda n'est pas seulement le plus extraordinaire grand prix de Diane du cinéma français, pas seulement la plus ouverte des intellectuelles préoccupée d'abord de son cœur et de ce qui s'ensuit, pas seulement l'être féminin le plus doué de sensibilité et d'esprit que puisse rencontrer celui qui hante (l'œil aux aguets) les cercles cinéphiles parisiens. Ce seraient là encore qualités restrictives, limitées au vase clos de la Café Société. Jusqu'à *Cléo,* peut-être cependant son tempérament, enserré dans les carcans du snobisme et de la préciosité, n'avait-il pu totalement s'épanouir au grand jour.

De ses films, le plus chargé de scories, mais aussi de traits de fantaisie et de doux entêtement, *La Pointe courte,* m'avait naguère enthousiasmé. Mauvaise littérature, avait-on proclamé çà et là. J'avais rétorqué (par fidélité, peut-être, à un commun terroir) : rude et rare poésie. Puis : *O saisons, ô châteaux,* parure miracle, impalpable chorégraphie, œil pétillant de malice jeté sur les guides bleus ; *Du côté de la Côte,* cascade de calembours visuels, éclats de rire démystificateurs s'achevant en frémissante musique d'adieu ; surtout, *Opéra Mouffe,* méditation lancinante sur l'enfantement et la vieillesse, l'exaltation possible du couple dans le périmètre restreint de l'alcôve sordide, la mort qui rôde et qui corrode... De tout cela, je retenais un artisanat fervent, une humilité d'ouvrière sur bois s'autorisant des grâces de danseuse.

Enfin, voici, pour notre ravissement désormais sans nuance, cette pierre précieuse jetée dans la mare de l'actualité, que nul limon de celle-ci ne saurait entacher, tant elle diffuse de pure clarté ; un film beau comme la rencontre inopinée sous le ciel parisien d'une fille de théâtre et d'un tourlourou, beau comme un épithalame ; quelque chose ayant trouvé sa tonalité si haute, sa tessiture si limpide que de peur de faire un couac on n'ose pas y toucher : *Cléo.*

Une femme, pour la première fois, nous parle. Comme dirait Marguerite, par la voix d'Emmanuelle : quel événement !

***

Le cinéma, a-t-on pu croire longtemps, n'était pas l'affaire des femmes. Elles en formaient, certes, la mythologie principale, la toile de fond, le dénominateur commun. Et par suite, le public le plus directement touché, dans ses profondeurs. En tout cas, la raison d'être. Objet du cinéma, modèle avoué de ses meilleurs créateurs, mais non créatrice elle-même, cause efficiente de ses œuvres. Le tout d'ailleurs, par l'effet de vieilles traditions humanistes, et en dépit (ou à cause) de vaines précautions oratoires, sans commune mesure avec les vrais problèmes, la vraie sensibilité, la vérité impénétrable (par la seule force, la brutale approche extérieure, si profond qu'elle crût aller) de cet être pourtant si constamment exhibé et offert en pâture aux badauds, détentrice d'un secret qui malgré tous les polichinelles demeura intact, inviolé : la femme.

La femme, c'est-à-dire non plus la jeune fille en uniforme, Parisienne 1900 ou je ne sais quels avatars de Sophie (lourdement illustrés par Mme Audry Jacqueline, héritière abusive de Colette), mais l'amoureuse, celle dont « les rêves en pleine lumière font s'évaporer les soleils » et dont l'éclat est tel que, disait Eluard, « toutes les armures, tous les masques en sont faussés » ; ou encore l'anxieuse, livrée non seulement aux hommes mais à l'angoisse provoquée par cette chose vivante en son sein que ceux-ci laissèrent en partage, et au déchirement que bientôt elle sent s'opérer en elle, ne découvrant à l'entour que faces ricanantes ou difformes ; ou bien (c'est peut-être la même) la joueuse qui se moque de la vie trop absurde et préfère aller comme une folle comète ; celle qui ressent sur ses lèvres d'or le rire, puis aussitôt après sur ses yeux sans limites les larmes,



Silvia Monfort et Philippe Noiret dans *La Pointe courte.*

et enfin le poids fuyant de son corps : celle-ci que la poésie depuis des lustres nous enseigne à connaître, qui sut nous la montrer, vivante sur l'écran et agissante ? Qui, jusqu'à ce qu'Agnès Varda, de toute la force obstinée et tranquille de sa présence rayonnante (comme d'une racine d'arbre, ou d'un charbon, ou d'un hibou), sut nous dévoiler ce qu'était une femme ? Et la femme, bien sûr, ce ne serait rien, toute seule, sans auprès d'elle — je ne dis pas contre elle — l'harmonieuse, la soulageante et à la fois sourdement irritante compagnie de l'homme, d'un homme non plus centre actif, moteur et guide absolu de ses pas, tout au contraire question, réflexe que l'on se promet bien de conditionner, vainqueur peut-être, s'il le mérite, mais non sans rude combat : ce combat douteux, une fois perdu, la seconde, gagné (ou plus exactement sublimé par le couple, chacun se révélant la juste mesure de l'autre), qui mieux qu'elle sut nous en faire — et cela sans malice, objectivement presque — l'exacte description ?

Il suffisait d'avoir la volonté d'y voir clair. De commencer par définir le corps comme *amoureux du bonheur immédiat* (Eluard, une fois de plus : je l'évoquerai encore).

« Un seul murmure, un seul matin
Et les saisons à l'unisson... »

C'est, on l'aura compris, de *La Pointe courte* que je parle. Ce qui compte ici, c'est bien autre chose que l'harmonie, ou la disharmonie, que le spectateur décèle, selon son tempérament, d'un monde à l'autre (celui des amants face à celui des pêcheurs), les correspondances évidentes ou occultes, les métaphores qui se dérobent, mais davantage certain regard porté sur les êtres et les choses, un ton qui est celui de l'investissement chaleureux, du rire, du sourire et de la douceur « d'outre-sens ». Tout a la couleur de l'aurore. Et de l'aurore, aussi, cela a l'évanescence, l'incertitude et ces sortes d'intermittences qui sont du cœur, du temps ou de l'espace, on ne sait dire au juste. Mais également l'énergie latente qui se devine, se ramasse, s'apprête à exploser. Un couple pense et rêve, des gens s'ébrouent dans le soleil : moins que rien en somme, mais pour la première fois depuis longtemps nous voyons des enfants, des chats, une grand-mère



Opéra Mouffe.



Cléo de 5 à 7 : Antoine (Antoine Bourseiller) et Cléo (Corinne Marchand).

gémissante, le paysage méditerranéen, mis ensemble, par le jeu éloquent d'un montage jamais pris au dépourvu, cesser de paraître choses communes pour devenir choses de prix et de mystère. Le ciel se dévoile, le fardeau s'allège, l'horizon n'est plus qu'à quelques pas. La mort même se laisse apprivoiser. Que s'est-il passé ? Un couple, quelque part, réinvente le monde. Avec les moyens du bord ? Naturellement. Ce sont les plus sûrs en pareille occurrence. Ils composent, réunis en bouquet, la moins contestable, la plus agreste (la plus civilisée aussi) des ramures. Ils sont (disait, je crois, Doniol à l'époque) comme d'avant le péché. Légers sans doute, friables, mais d'une rare fraîcheur d'âme. Et s'élevant nets, élégants, insoucieux de la pourriture que d'autres, infiniment mieux rabotés, engendrent sournoisement. Les racines du ciel.

***

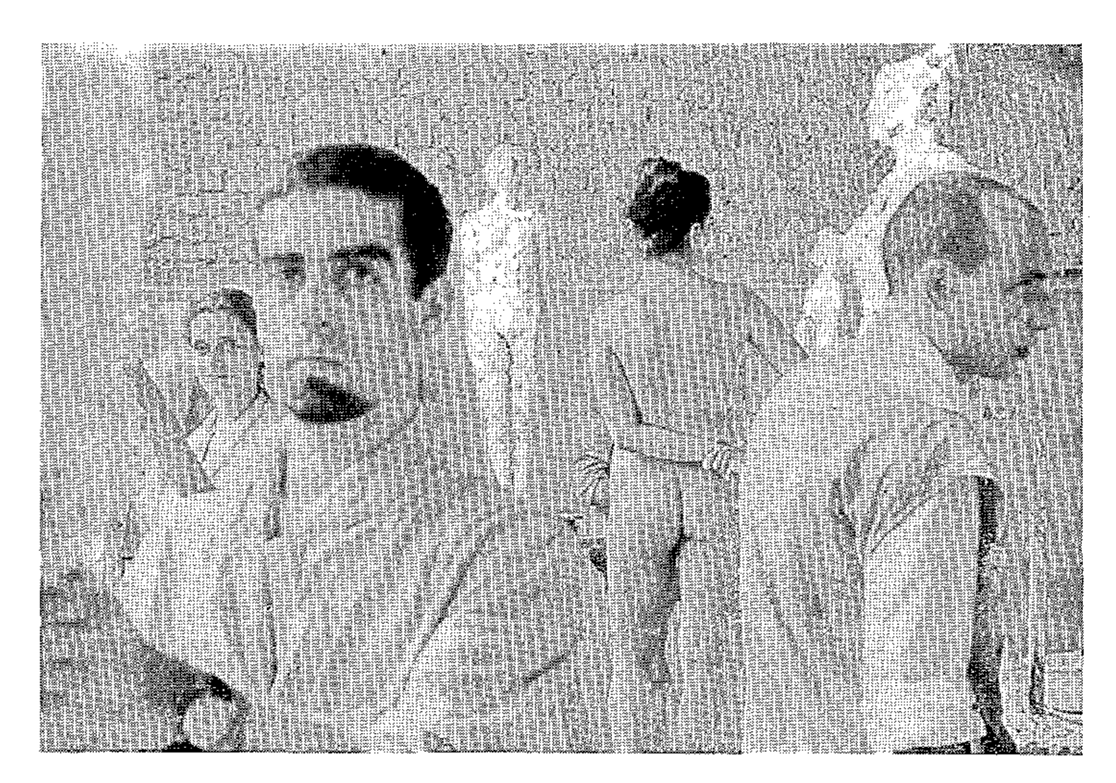
La femme à la recherche de l'homme, le couple qui se décompose au soleil, les sensations des deux partenaires (les plus inavouables d'ordinaire) poussées à leur terme, c'est bien. Mais alentour, pour distraire l'attention d'une caméra en perpétuel état d'éblouissement, il y a, féminins eux aussi sous le regard ému qui les effleure du bout de l'objectif, les paysages. Que sont-ils et quelle est leur fonction ? On croit les connaître, de même que tout à l'heure la femelle, parce que de plats documentaires ont fait mine de les

explorer, de fond en comble pensait-on, quand l'écorce seule était atteinte, tandis qu'elle laisse ici apparaître (poliment, sans effraction d'aucune sorte, en écartant doucement les voiles que Vigo, jadis, arracha) leur face cachée. Sète, les châteaux de la Loire, la Côte, Paris noir et rose : Agnès va y cueillir, en dansant, les grains de sable (ou de beauté), les perlures, les granulations les plus infinitésimales, cocasses souvent, inquiétantes parfois, secrètes toujours, et nous en propose un blason haut en couleur, semblable à celui, réuni par le poète de « Cours naturel », qui parle de fleurs et de fruits : Sète de poussière intime, Loire robe de fumée, Côte d'Azur cristal soyeux, Mouffe complice de la rue, Montsouris rocher d'allégresse... Dans tous ces « lieuxdits », petites planètes, livres ouverts à *la curiosité du touriste inspiré, « le soleil va secouer ses cendres » : il* n'est pas, en effet, de si noir itinéraire, de si pathétique voyage au bout de la nuit, qui ne débouche, en quelque façon, sur une île qui sera l'Eden tant cherché, sur un sol pacifique où viennent tranquillement se déposer en écume les souvenirs, sur la fulguration blanche d'une pelouse, entre neige et soleil : de même que toutes les peurs de la femme se résolvent en un fol corps à corps — mais c'est dans la nudité et la pureté reconquises — et puis, un peu plus tard, en cri — le cri de l'enfant nouveau-né. Ainsi des paysages, sombres miroirs dédorés qu'il faut traverser sans hâte, attendant que la locomotive grinçante (*La Pointe courte*), le cheval sans maître (*Du côté de la Côte*), la vieille femme titubante (*Opéra Mouffe*) aient disparu du champ de nos regards. C'est donc, malgré les angoisses et les « signes » maléfiques dont on le devine insidieusement rempli, un peu à la manière d'Antonioni, une fonction *rasséréénatrice* qui est confiée au paysage.

Ce qui importe là encore, ce n'est point tant ce qu'ils sont réellement, ces paysages (si le réel n'est vraiment que cette chose morte et chaotique, d'avant l'apparition du démiurge ordonnateur), que le regard de Varda qui se pose sur eux et, aussitôt, les transforme, les enchante. Que ce regard soit ironique, et tout devient prétexte à facéties. Que ce soit celui de la femme enceinte, alors tout nous parle de couvaison, de germes et de nativité. Qu'il soit passionné, et voici que tout s'embrase : quatre, cinq, six soleils peuplent tout à coup l'écran, venus on ne sait d'où. Il y a, convenons-en, quelques déliquescences par endroit, et aussi quelque goût du baroque à s'appesantir sur ce qui, de toute évidence n'a rien à voir avec l'émotion originelle, ou bien en est comme le profil absurde : tel point d'eau croupie dans un baquet, tel défilé de mannequins de mode au sortir d'un chemin de ronde, telle vitrine pittoresque ou funèbre quand il faut, telle accélération burlesque sur les quais. Est-on, cependant, si assuré qu'il n'y a pas dans ces détours quelques vestiges des prolongements insolites ou de la grâce amère du hasard, lequel, c'est bien connu (qui donc l'a dit le premier ?) a ceci d'extraordinaire, c'est qu'il est naturel. Il est vrai aussi qu'une ou deux fois, pas davantage (*O saisons, ô châteaux* — et puis ?), la commande passée ne lui plaisant guère, l'opératrice, dédaigneuse des contraintes, s'en va batifoler par les chemins d'une rêverie éveillée à quoi rien ne nous prépare. Mais telle absence, figurez-vous, m'est encore sujet de ravissement. Agnès absente de son film vaut tellement mieux que d'autres, lourdauds vainement présents. Un paysage peut aussi bien, du reste, révéler son existence profonde à une conscience floue qui le caresse tendrement qu'à celle, indiscrète, qui cherche à le broyer. Puisque de toutes manières le pur regard débouche sur le ciel — et que c'est partout le même.

***

A cette belle liberté créatrice, la caméra de Varda, je le concède, se complaît volontiers, car sa nature est fantasque et apprécie d'abord, de tous les procédés qu'offre le cinématographe, les jeux de balançoire du montage et des actions parallèles (ou perpen-



Cléo de 5 à 7 : Dorothée (Dorothée Blank).

diculaires) improvisées. Le lui reprochera-t-on ? Je sais des narrateurs poussifs qui, à trop vouloir soigner leurs transitions, assènent force flashes-back ou fondus mal enchaînés dont on rechercherait en vain la nécessité intrinsèque, ailleurs que dans une logique de grammairiens sans génie. Tel inscrit son histoire d'amour sur fond de cloches d'enterrement, avec le subtil (qu'il croit) contraste de l'adultère et de la mort, tel autre fait ramper son héroïne aveugle dans la neige en nous expliquant doctement que cela symbolise, pardi, la nostalgie de la pureté, un troisième fait s'exclamer à un comparse attablé au bistrot : « Et maintenant, place au canon ! » pendant que la guerre menace... Agnès ne s'embarrasse point de ces digressions hypocrites et préfère aller droit au but : notre bonheur est comme un oiseau empaillé ? Pourquoi ne pas montrer l'oiseau lui-même, si l'image est jolie ? « C'était la révolution dans la maison », se lamente le couple désuni : et la caméra attentive, complice, choisit cette réplique-là précisément pour contre-plonger sur des rondins de bois qui s'élèvent, obliques, vers le ciel. Ailleurs, le nénuphar n'est rien d'autre qu'un soupir qui s'étale. Et Cléo songeant à la mort baguenaude devant des magasins funéraires ou ne côtoie qu'une foule lugubre ; le deuil, peu à peu, s'égaiera, et le blanc de la vie réintégrera l'écran, comme les soleils de l'aube succèdent au hideux Carnaval. Calembours ? Marivaudage ? Gongorisme ?

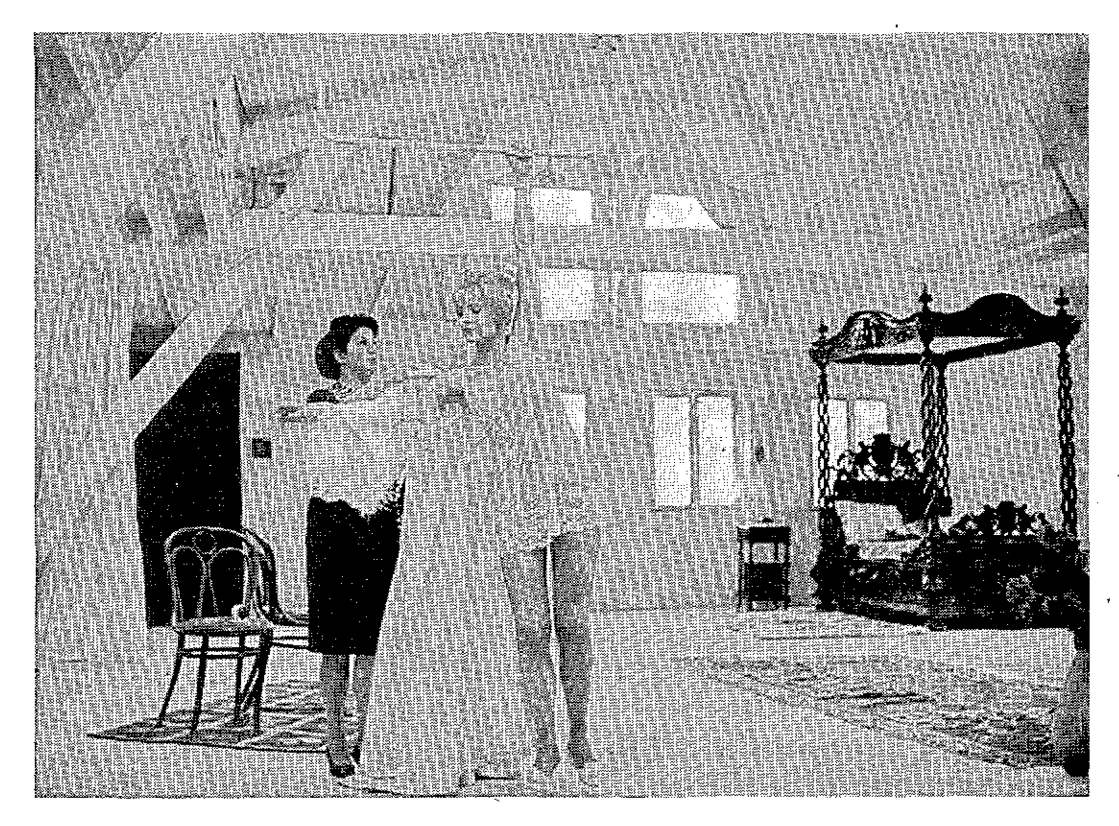
Vous n'y êtes pas : pudeur tout simplement, lyrisme, qui ose dire sans nom (mais non, à chaque coup, dévoiler sa longueur d'onde), lucidité émerveillée, jeunesse sans fard,

tendresse — pour tout ce qui, dans le monde, renvoie à cette chose unique, jamais trompeuse quoi qu'en disent les radoteurs, qu'est la sensation. Agnès Varda est profondément réaliste, oui, mais c'est — homologuons cette plante bizarre — une réaliste *sensitive*. Doublée d'une intellectuelle sans complexe (Dieu ! quel monstre), et voilà qui effarouche tant de gens, cette absence de mauvaise conscience renforcée par la prééminence, hautement proclamée, des facultés de réceptivité, depuis longtemps émoussées chez la plupart de ses contempteurs par la triste ratiocination. Amour des lieux et des choses, confiance accordée à la sensation, paumes largement ouvertes, n'est-ce pas ce qui distingue toute une classe de cinéastes (j'y verrai bien Renoir, Ophuls, Grémillon, Varda donc) de la catégorie des architectes du lieu clos, des idéalistes au poing fermé, se délivrant de leurs obsessions dans un monde reconstruit pièce à pièce, irrespirable (Bresson, Lang, Losey, Astruc) ? Il convient toutefois d'observer que l'humour, don des anges, est dans l'une ou l'autre série très inégalement réparti, et que son intrusion peut fausser complètement les perspectives. Cet humour, présent ici sans cesse, qui pour bien montrer qu'il n'est pas dupe des sollicitations environnantes, ne craint pas de se mystifier lui-même, de se jeter la première pierre, cet humour-là, le plus rare, m'enchante, et va très bien au-delà, je vous l'assure, de l'étourdissement sans queue ni tête. « Elle a des trouvailles qu'on n'imaginait pas » : c'est un premier point, sans doute, mais si ce n'était que cela ! Il faut ajouter qu'elle imagine, en connaissance de cause, ce que nul autre ne trouverait, et qui est l'essentiel ; qu'elle va dénicher au cœur du réel la coïncidence merveilleuse qui s'y dissimule et dont le déchiffrement illumine brusquement nos consciences embuées, rebelles trop souvent à une si claire, si inattendue révélation. Cela suppose, chez la perforatrice, une belle dose d'ingénuité, de superstition spontanée, d'intérêt manifesté pour les choses simples (bois, végétation, animaux familiers, chansons) et de connivence avec leur langage secret, plus qu'aux médiocres usages humains. Il y a, dans cette démarche, une manière de lucidité transversale, d'intuition féminine si l'on veut, mais rehaussée par une juste et bien virile mesure de ce qui s'ouvre, quand même, sur l'intelligence. J'avoue ne pas très bien savoir (ni vouloir) démêler où cesse l'une et où commence l'autre, mais je demande qui serait capable en tous les cas de me proposer si savant dosage, tant de vigueur et de douceur mêlées dans l'appréhension intime du réel. Je n'en trouve pas. Je ne rencontre que sentiers battus, qu'opinions toutes faites sur les hommes, que piétinements de vandale, là où l'auteur de *Cléo* m'entraîne sur des routes soudain déployées, sur une idéologie neuve, sur une bonne terre vierge de l'atteinte du soc. Ce pourquoi, d'ailleurs, *Cléo* est (entre autres choses) le plus beau film que l'on ait jamais tourné dans et sur Paris, j'entends : le Paris qui appartient à tout le monde et par priorité à la promeneuse de cinq à sept, non pas bien sûr celui (des idéalistes) qui complote et qui crée — celui de Léon-Paul Fargue et non, disons, de Balzac. Poésie encore ? Oui. Chez Agnès, décidément, tout s'y rapporte. Mais cette poésie, à son tour, nous renvoie à une saine et vaste conception du monde. D'un monde que sa caméra extra-lucide, impalpable, transparente, visite et fait resplendir. Le monde qui bat au rythme de son cœur, puisque (et *Opéra Mouffe* n'était-ce pas déjà l'illustration parfaite de ce bel emploi du temps ?) « le passé est un œuf cassé, l'avenir est un œuf couvé. Le présent, c'est mon cœur ».



Si l'on avait, dit Stendhal, à recomposer le beau idéal, on pourrait additionner les avantages suivants :

1° un esprit extrêmement vif ;



Cléo de 5 *à* 7 *:* Angèle (Dominique Davray) et Cléo.

2° beaucoup de grâce dans les traits ;

3° l'œil étincelant, non du feu sombre des passions, mais du feu de la saillie ;

4° un fonds de sensibilité ;

5° une taille svelte et surtout l'air agile de la jeunesse.

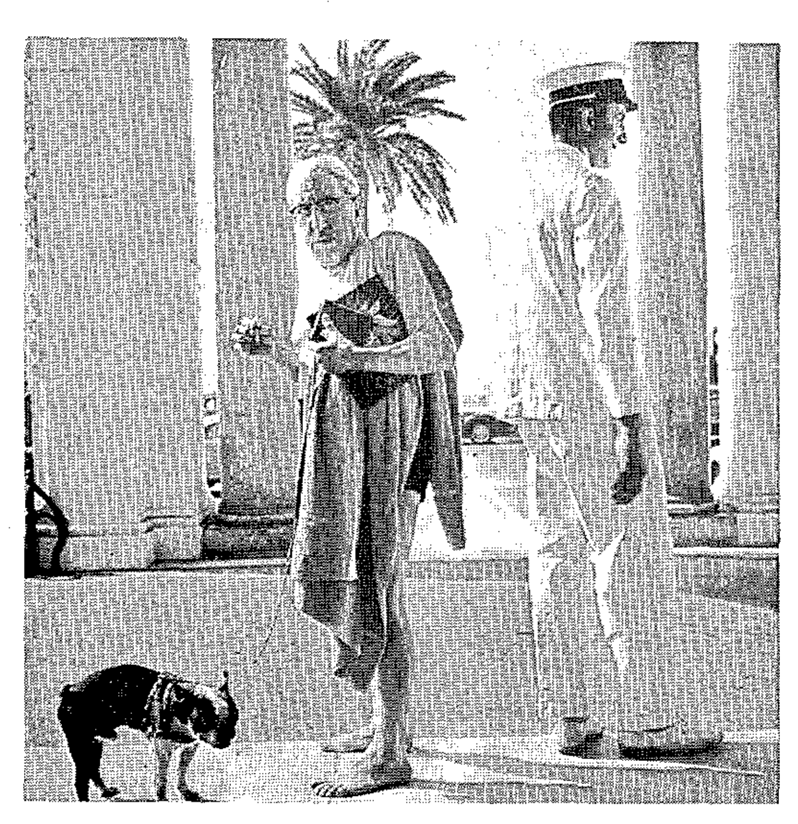
Faut-il aller chercher plus loin la définition de la beauté qui est en *Cléo de cinq à sept* et, partant, en l'esprit — vif comme un feu follet, discret comme un cœur gros de larmes, calme comme un champ de bonheur — qui ordonne cette fête des yeux et des sens, Agnès ? Je sais bien que des maussades iront dire : pourquoi le cancer, pourquoi ces couleurs trop tôt enfuies, pourquoi si peu (et si incidemment) de guerre d'Algérie, pourquoi ce jeu de quilles, où la cocotte fait carambolage ? Comme si tout cela n'était pas, essentiellement, *signes,* prétextes à pèlerinage, choses tragiques qui se muent, l'amour et le jeu aidant, en choses intemporelles. De quel poids est ce vilain rêve auprès de la joie des corps retrouvée, et des lendemains qui chantent ? Qu'importent les drames latents de notre vie moderne, entr'aperçus par la vitre du taxi-aquarium ! Il fait noir ? Eh bien : « Encore un peu de blanc, là... » ! C'est en tout cas le triomphe de la femme.

Cléo donc : tour à tour Edith Piaf, Gigi, Sido, Juliette (au pays des hommes), Lola, Louise Labbé, Nusch, Orvet, Nadja, Renée (ce dernier prénom n'a de sens que pour moi), toute la féminité résumée en un seul nom, un seul regard qui vous inonde de lumière (je ne dis rien de l'interprète : il est bien entendu qu'elle est sublime.) Toutes voiles dehors, elle s'avance dans le monde avec la terreur sans bornes de ceux qui croient *qu'ils vont mourir*, la *joie sans bornes aussi de ceux qui savent que les guette une métamorphose*. On a envie, vingt fois, de la serrer dans ses bras. Autour d'elle : des silhouettes masculines sans grande importance (sauf José Luis de Vilallonga) jusqu'à ce qu'apparaisse celui qu'elle attendait, celui pour qui elle était faite, Antoine bien sûr, ce dernier adorable, exquis, à croquer. Raccourcissez le nez de cette Cléo-là : vous vous retrouverez là d'où nous sommes partis, du côté de *la Pointe* et de ses prolongements côtiers. Est-ce assez dire que, sans tambour ni trompette, la face du cinéma en a été changée ?

Un noir subit envahit l'écran, tombée la dernière image. C'est pour nous laisser le *temps de revenir sur terre*.

Agnès aujourd'hui présente...

Claude BEYLIE.



Du côté de la Côte.

A QUATRE TEMPS



par Buster Keaton

I. — PASSE

Dès 1899, à l'âge de trois ans, je suis monté sur les planches : mon père et ma mère créèrent avec moi un numéro de « vaudeville » où l'acrobatie entrait pour une large part. Je suis donc un enfant de la balle. Ce n'est qu'à l'âge de vingt et un ans que je débutai au cinéma.

Je fis mes premières armes aux côtés de Fatty Arbuckle. A cette époque, on travaillait sans scénario définitif : c'est donc comme ça que j'ai appris mon métier. Ni Chaplin, ni Harold Lloyd, ni aucun d'entre nous n'a jamais suivi un découpage, n'a jamais tourné selon un plan de travail rigoureux. Lorsque nous entreprenions un film, nous nous lancions sur une idée dont nous connaissions le point de départ ; nous essayions toujours d'en trouver assez rapidement le dénouement et nous avions pour principe de laisser le milieu se débrouiller tout seul. Il m'est arrivé de demander au studio de construire à grands frais un décor de salle à manger qui ait belle allure, parce que j'avais l'intention d'y tourner une longue scène ; puis, en cours de tournage, je m'apercevais que la scène qui devait se dérouler dans la salle à manger ferait beaucoup plus rire si nous la filmions à l'office. Et alors, nous

restions à l'office. Nous n'avons jamais essayé de suivre un script, de forcer les choses, de tourner dans cette damnée salle à manger, si les choses ne s'y présentaient pas tellement bien.

Il y eut tout d'abord l'époque des films en deux bobines où se mêlaient la satire, le burlesque, la farce, n'importe quoi. Je ne reculais pas devant les gags fous, impossibles, du genre de ceux qu'utilisèrent par la suite les auteurs de dessins animés. Mais en abordant le long métrage, j'ai abandonné ce genre de gags, parce qu'une plus grande rigueur devenait nécessaire pour que le public croie à l'histoire que je lui racontais.

J'ai toujours essayé de ne pas trop répéter chaque plan, surtout dans les scènes d'action, pour éviter que l'ensemble ne prenne une allure mécanique. En général, nous discutions à fond de la scène avant de tourner, puis, en marchant simplement, occupions les différentes places où nous allions nous trouver au cours du plan, et, dès la première répétition effective, la caméra tournait. Et nous multipliions rarement les prises.

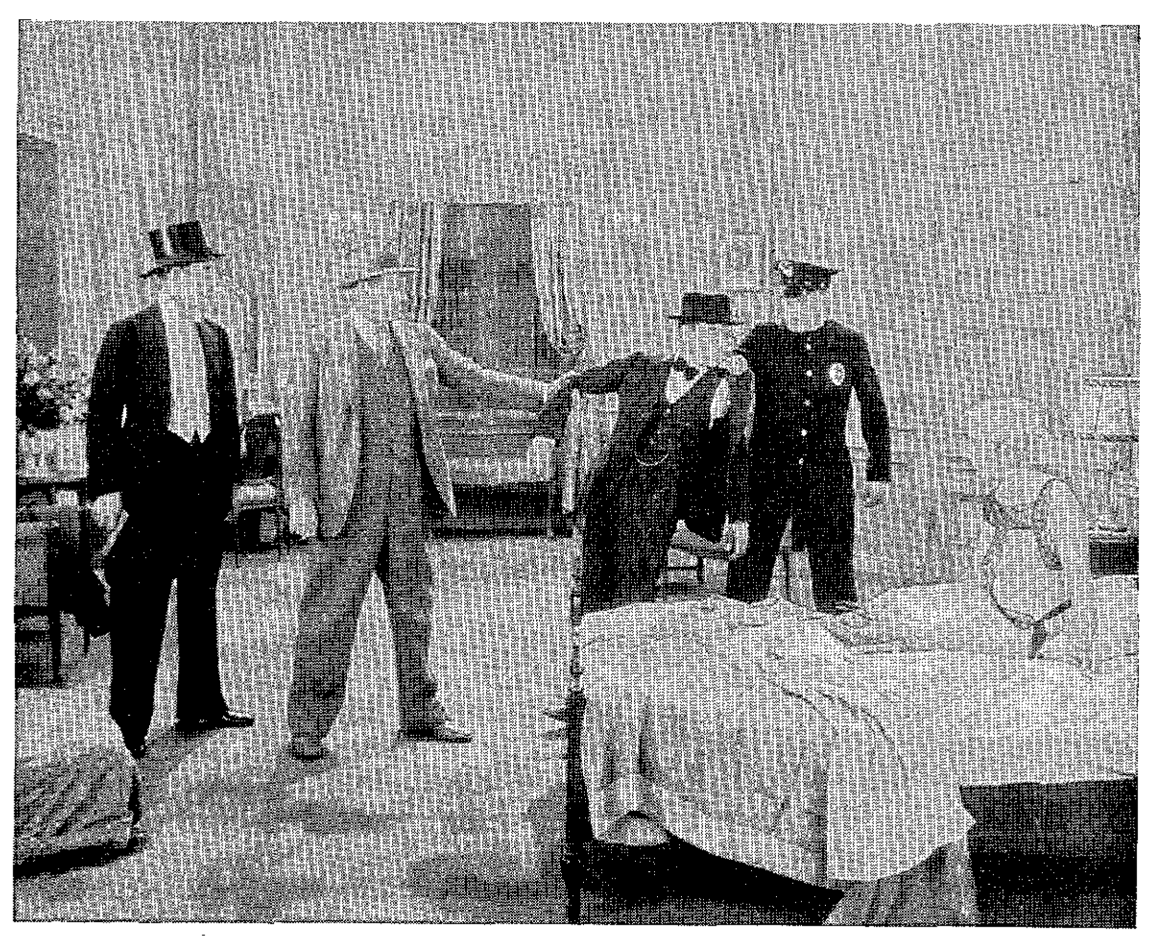
Pour ces scènes d'action, jamais nous n'utilisions l'accéléré. J'ai parfois modifié la cadence de prise de vues pour obtenir un effet de vitesse : un train fonçant dans la campagne, une voiture dévalant une pente. Mais, dans les scènes avec acteurs, jamais, car cela n'aurait plus eu l'air réel, et je tenais toujours à rester le plus réaliste possible. Si l'on dispose d'une bonne situation dramatique, d'une histoire vraisemblable, de personnages convaincants, il est d'autant plus facile de faire rire. Par exemple, j'aurais été bien incapable de filmer une farce, parce que la situation, l'intrigue de la farce sont toujours proches de l'impossible et que cela m'aurait donc prodigieusement ennuyé. Je ne connais guère qu'une exception à cette règle : *Some Like It Hot (Certains l'aiment chaud)*. Nous savons bien que, lorsque deux hommes s'habillent en femmes, nous basculons dans la farce et qu'il est difficile de faire bénéficier une telle histoire des vertus du réalisme. Mais là, pour une fois, le travesti devenait chose sérieuse et le public, convaincu, n'avait plus qu'à marcher comme un seul homme.

Au cours de mon enfance, j'avais été à dure école. Il m'en était resté des dons d'acrobate, si bien que chutes, tours de force, n'étaient qu'un jeu pour moi. Mais ce n'étaient pas les seules caractéristiques de mon personnage. Prenons Charlot : c'était toujours un vagabond, un clochard. Quand il trouvait du travail, que ce soit comme terrassier ou vendeur dans un magasin, il restait un clochard, ne travaillait que le temps nécessaire pour gagner de quoi faire deux ou trois repas et se retrouvait sur le pavé. Harold Lloyd, lui, c'était le genre adolescent frais émoulu du collège, persuadé qu'il n'est qu'un bon à rien, et gardant toujours un œil braqué sur une fille. Moi, je n'étais ni un clochard, ni un inadapté : quand je trouvais du travail, ma règle de conduite était de faire de mon mieux pour donner satisfaction, comme si j'avais l'intention de faire ce travail le restant de mes jours. S'il me fallait piloter une locomotive, je m'efforçais de le faire bien : Charlot, lui, l'aurait conduite sur la voie de garage la plus proche et aurait tout laissé tomber. Telle était la différence fondamentale entre mon personnage et les autres, quels que soient le cadre et la trame de l'histoire.

Je n'ai pas toujours été metteur en scène, ou seul metteur en scène, de mes films. Mais je m'occupais activement de l'élaboration des scénarios, de la sélection des gags, et c'est pourquoi tous mes films ont, je crois, un air de famille. Lorsque je travaillais avec un coréalisateur, celui-ci pouvait suivre, en restant à côté de la caméra, le tournage du plan dont nous avions auparavant arrêté tous les détails et me dire ensuite si tout s'était passé comme prévu ou si, quelque part dans le fond, sans que je puisse m'en apercevoir, quelque chose avait mal marché. Tel était son rôle.

II. — IMPARFAIT

Plusieurs des coréalisateurs qui travaillèrent avec moi s'occupaient plus particulièrement de la construction de l'histoire, de la continuité, ce qui était un élément capital du film. Car il n'y a rien de pire qu'un gag déplacé. Cela peut flanquer une scène entière par terre, même si le gag en lui-même est drôle. Il y eut ainsi des gags qui ne pouvaient m'être



Buster Keaton, en compagnie de Lionel Barrymore, Gwen Lee et John Miljan dans *Free and Easy* (1930).

d'aucune utilité, que je racontais à Harold Lloyd qui les aimait et les utilisait pour lui. J'ai fait de même avec Chaplin qui, à son tour, me proposait des gags dont il ne pouvait pas se servir et qui collaient à mon personnage. Ces échanges de gags étaient monnaie courante.

Puis ce fut l'avènement du parlant et la fin de l'époque dorée où l'on tournait sans scénario car, désormais, il fallait en avoir un, puisque les dialogues devaient être écrits à l'avance. Peu avant l'apparition du son, j'avais commis une erreur : j'avais abandonné la petite compagnie indépendante qui m'appartenait pour entrer définitivement au service de ce géant monstrueux, la Metro Goldwyn Mayer. Je n'avais tourné chez eux que deux films muets, *The Cameraman (L'Opérateur)* et *Spite Marriage (Le Figurant)*, lorsque le parlant survint. D'un seul coup, toute l'industrie cinématographique se retrouva sens dessus dessous. A New York, les producteurs s'arrachaient à prix d'or les auteurs dramatiques, les compositeurs de chansons et même les metteurs en scène de théâtre. Il me fallut alors composer avec ces gens-là et avec le studio pour les persuader de ne pas nous laisser dévorer par le son, de parler quand nécessaire — comme tout un chacun — mais, étant donné la nature de mon comique, de faire porter nos efforts sur des scènes ne nécessitant pas trop de dialogues.

où l'on se contenterait d'une musique de fond et où nous retrouverions la force comique de l'époque muette.

Aujourd'hui encore, je me heurte à ces mêmes problèmes avec les producteurs, les scénaristes, les metteurs en scène. Mais j'ai réussi à faire plusieurs émissions de télévision sur ce principe : un peu de blabla pour exposer la situation, nouer l'intrigue, et, dans la dernière partie, le dernier quart d'heure, plus de dialogues, des gags. Le résultat fut souvent satisfaisant.

III. — FUTUR

D'autre part, il y a environ deux ans, on a pu voir un film intitulé *When Comedy Was King (Quand le rire était roi).* C'était un film de montage dans lequel, aux côtés d'extraits des bandes de Harold Lloyd, Chaplin, Harry Langdon, Mack Sennet, etc., se trouvaient quelques courtes scènes de certains de mes anciens films. Ce film ayant été un succès commercial, un homme d'affaires de Munich entra en rapport avec moi pour savoir s'il restait en ma possession quelques copies présentables de mes anciens films muets, auquel cas il serait disposé à les distribuer en Allemagne. Je vins le voir, m'arrêtai au passage à Londres et à Paris, contactai divers distributeurs qui s'intéressèrent également à cette idée et m'encouragèrent à me lancer dans l'aventure. J'allai donc signer mon contrat à Munich. On décida de sortir tout d'abord *The General (Le Mécano de la Générale).* Réflexion faite, plutôt que doubler une image sur trois afin de compenser la différence de vitesse entre le seize et le vingt-quatre images à la seconde, je préférai que mes films passent à une vitesse un peu accélérée : je trouve qu'ils n'en souffrent pas trop, en tout cas moins que de l'autre système.

D'autre part, il y avait le problème de la bande son. J'ai laissé dans mon film les vieux sous-titres démodés : on n'y prononce pas une seule parole, il n'y a aucun effet sonore, simplement un accompagnement musical, dû non pas à quelque pianiste échevelé, mais à un bon orchestre symphonique de quarante-huit musiciens, comme autrefois, lorsque mes films étaient projetés dans les grandes salles de cinéma. Je pense avoir ainsi évité de dénaturer la saveur des films de l'époque muette. Et rien n'est plus simple à résoudre que le problème des copies : pas de doublage à faire, il suffit d'enlever les sous-titres allemands et de les remplacer par des sous-titres français pour la sortie en France, de remettre les sous-titres anglais pour la sortie en Angleterre, etc. Ce qui peut se faire du jour au lendemain.

On m'avait demandé de venir en Allemagne à l'occasion de la sortie de *The General,* espérant ainsi aider au lancement publicitaire. Mais le film a été programmé à Munich une semaine avant mon arrivée et j'ai alors eu la surprise d'apprendre que, pendant les deux premiers jours, le cinéma avait fait une recette normale, et que, dès le troisième jour, il affichait complet à chaque séance. Et cela dure depuis quatre semaines maintenant. J'ai également fait le tour d'une dizaine de villes en Allemagne et je me suis aperçu avec plaisir que, partout, mon meilleur public est composé essentiellement d'étudiants et de jeunes gens.

Mon distributeur allemand a l'intention de rééditer un second de mes films à l'automne : *ce sera sans doute Steamboat Bill Junior (Cadet d'eau douce).* Par la suite viendraient *The Navigator (La Croisière du Navigator)* et *Our Hospitality (Les Lois de l'hospitalité). The General* devrait sortir à Paris d'ici quelques semaines, ainsi qu'à Londres.

IV. — PRESENT

Nous avons connu une époque prodigieuse pour le film comique. Outre Chaplin et Harold Lloyd, il y eut des gens comme Max Linder que j'aimais beaucoup et dont, malheureusement, je n'ai vu qu'un seul film ; comme W.C. Fields, avec qui j'ai travaillé à l'époque où ni l'un ni l'autre ne faisions de cinéma, et pour qui j'ai toujours eu une très grande estime.

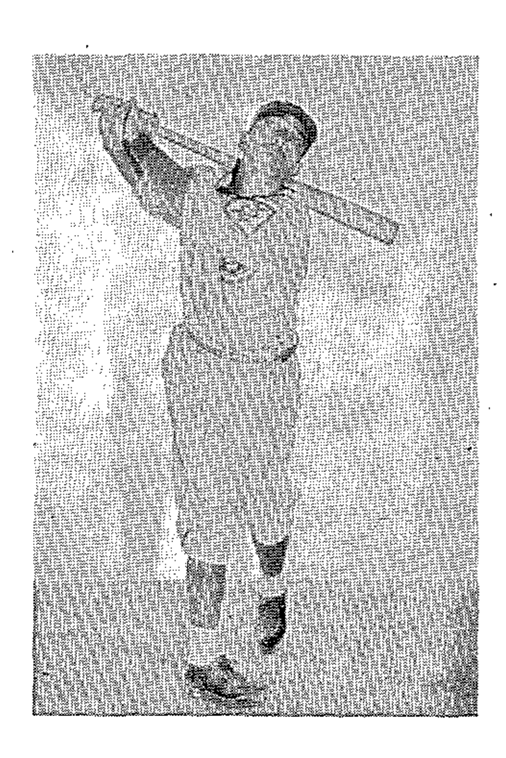
Les Marx Brothers, et surtout Red Skelton, sont des acteurs burlesques qui ne se souciaient guère de l'histoire qu'ils racontaient : elle n'était que prétexte à leurs élucubrations. Leur style était sans doute très éloigné du mien : je n'aurais jamais osé faire ce qu'ils faisaient, et, m'y serais-je risqué, que je n'aurais sans doute pas réussi. Il n'en demeure pas moins qu'ils ont, tout autant que moi, contribué à l'art du film comique.

Mais, de nos jours, le comique est un homme très handicapé. Autrefois, nous pouvions multiplier les expériences : au théâtre « burlesque », au « vaudeville », au cirque (il n'y a pas si longtemps encore j'ai travaillé à Médrano). Aujourd'hui, le « burlesque » et le « vaudeville » ont disparu, le cirque se meurt. Que reste-t-il ? La télévision et le cabaret. Et les comiques viennent se planter devant vous pour raconter des blagues. Tel ou tel me fera rire, mais j'en ai entendu quatre autres dans la semaine qui m'ont semblé tout aussi drôles. Comment enrichir son expérience personnelle au sein d'une telle monotonie ? Actuellement, je ne vois guère que Jacques Tati pour tirer son épingle du jeu : il a su créer un personnage, drôle selon la situation dans laquelle il se trouve plongé, et enchaîne donc avec le point où nous en étions resté il y a quelque quarante ans.

Je crois d'ailleurs que non seulement les comiques, mais tous les comédiens se trouvent dans la même impasse. Souvenez-vous de cette foule d'acteurs de caractère que nous avions plaisir à retrouver de film en film, ces Juifs, ces Anglais, ces Allemands, ces Français, ces Irlandais, ces Américains... Où sont-ils aujourd'hui ? Ils ont disparu et n'ont pas été remplacés. Il est rare de découvrir de nos jours un bon acteur de caractère. Et il est tout aussi difficile maintenant de devenir un bon comédien qu'un bon comique.

Buster KEATON.

(Propos enregistrés au magnétophone.)



LE PLUS BEL ANIMAL DU MONDE

par Michel Mardore

Quarante-cinq ans après les débuts de Buster Keaton à l'écran, nous balbutions encore les prolégomènes à la connaissance de son œuvre. Et il y a seulement une quinzaine d'années, le rapprochement de Keaton et d'un « inventeur de formes » aussi consacré qu'Eisenstein ne devait pas manquer de sentir le fagot.

Mais qu'est-il advenu de ces réserves, aujourd'hui ? Avant de moquer l'aveuglement des historiens et de tonner contre le bafouillis de l'exégèse contemporaine, convenons que cette matière filmique ne se laisse pas facilement capturer dans les filets de la dissection esthétique. Pour accroître la confusion, d'ailleurs, notre gratitude envers les auteurs comiques se double d'une indulgence dangereuse, à double tranchant, concernant leurs dons cinématographiques. Parce que l'art du rire présente une difficulté certaine, on est accoutumé à fermer les yeux sur la pauvreté du style. Et parce que la pauvreté du style est admise comme une loi du genre, on n'aperçoit plus la richesse de la forme, lorsque par aventure la mise en scène transcende le gag. Combien d'années ont été nécessaires pour que soit reconnue la qualité du classicisme chaplinesque, et pour que la prétendue indigence de ce « mauvais cinéma » éclipse les fioritures des « avant-gardistes » ? La règle d'efficacité risque toujours d'être confondue avec le manque d'invention plastique ou avec une funeste sécheresse.

Cette dernière conclusion sera d'autant plus aisément appliquée à Buster Keaton que sa mise en scène est d'une rare pudeur, à l'image de cette « insensibilité » que l'on attribuait un peu vite, naguère, à la vedette et à son personnage.

Géométrie du gag, géométrie de l'expression corporelle — cet art dont on a tant parlé, qui associe les mathématiques et la chorégraphie — : à cela correspond une géométrie des lignes de la représentation formelle. Si Keaton met en cause et revendique sans cesse la notion d'espace, l'appréhension de l'acte est toujours directe. Cet art est celui de l'évidence, comme celui de Howard Hawks et de tous les classiques. Imagine-t-on un tel homme cachant sa caméra derrière des objets, ou même derrière des personnages ? Si dans Le Dernier Round, *par exemple, Buster, à l'entraînement sur le ring, aperçoit, dans l'espace circonscrit par l'angle que forme le bras replié de l'arbitre (qui se tient devant lui, mains aux hanches), sa femme bavardant avec son rival, cette coquetterie de cadrage suggère la jalousie impuissante. Buster est réduit à l'état de voyeur en face de son problème sentimental, et de surcroît la disposition spatiale montre bien que le conflit particulier est conditionné, cerné, par l'épreuve de force infligée à Buster pour qu'il « mérite » sa belle. De l'importance de cette géométrie, nous avons encore la preuve, dans* Les Lois de l'hospitalité, *lorsqu'apparaît le dessin des routes en forme de V, délimitant le village de New York : cette abstraction bouffonne déclenche aussitôt les rires.*

Nouveau discours de la méthode : Keaton exploite toutes les possibilités du gag, comme s'il s'agissait d'une peinture cubiste de la même réalité, et sa mise en scène est conçue selon la même loi, qui est une systématique. On y compte donc sur les doigts de la main les maniérismes (comme ce baiser de la jeune épouse à son mari, à travers la vitre arrière d'une voiture, dans Le Dernier Round). *Tout se déroule en phrases pures, et si parfois le*



Buster Keaton dans *The Cameraman* (1928).

complément suit de très loin le sujet et le verbe, Keaton ne donnant la « chute » d'un gag qu'après l'avoir apparemment abandonné (comme il arrive dans College, *à propos des vêtements rétrécis par la pluie), ce n'est pas pour le plaisir d'introduire des propositions incidentes, mais parce que la durée et l'ampleur de l'action l'exigeaient. Une faille dans la* masse *de l'image, une dissociation entre un décor plus ou moins fonctionnel et le personnage qui s'y meut, ne sauraient, à l'inverse de Chaplin, être admises chez Keaton. Le décor, dans cette dynamique globale de l'acte, participe donc au mouvement. De là provient l'indispensable qualité visuelle, tout le charme parfois griffithien de l'aire où le gag se développe, et que magnifie le recours fréquent au paysage naturel, au vent, au soleil, à l'eau, bref, à un* espace *ici entendu dans un sens restrictif, plus proche de sa figuration immédiate.*

Cependant, même lorsque nous sommes comblés par la splendeur sensuelle et poétique des Lois de l'hospitalité, *reste la stricte observance des rapports calculés entre la vision de l'acte et sa description dans le décor dont le personnage est inséparable. Cette alchimie s'élabore en rythmant de plans généraux, notamment, la succession des plans centrés sur les protagonistes. Cette alternance ne relève pas d'un procédé commode et artificiel. Non seulement le décor n'est plus un pan de toile peinte — au propre ou au figuré, car un décor réel, chez la plupart des comiques, n'existe pas plus que la toile peinte — mais il participe à l'événement, dont il dilate, par son apparition envahissante, un instant tout à coup privilégié, et confère ainsi à ce qui paraissait, ou s'apprêtait à paraître, dépourvu de liens, l'unicité et la chaleur des rapports soudain révélés entre les différents protagonistes.*

Ainsi le style de Keaton peut s'accorder au refus thématique des sentiments et à l'inexpressivité congénitale, puisque par son détour tout est exprimé, avec une discrétion qui ne doit rien à ces litotes du cœur où s'attrapent encore les nigauds, quand ils ne se noient pas dans les épanchements lacrymo-dramatiques des clowns tristes. De ce feu et de cette glace, qui auraient autorisé une adaptation keatonienne des Liaisons dangereuses, *entre autres (Keaton aurait critiqué Vauban tout aussi bien que l'a fait Laclos, et pour cause), on comprendra mieux l'efficience en examinant* The Cameraman, *film génial, mais dont la mise en scène trahit un peu la personnalité de Buster, tout en traduisant mieux ses idées. Il suffit de deux travellings arrière et d'un gros plan de regard pour percevoir, sous la verve et l'agitation, comme une facilité séduisante et un air de décadence, presque de mollesse orientale, tant il est vrai qu'un vif-argent irradiait le style impassible des films antérieurs.*

De cet homme qui avait inscrit l'impassibilité dans sa personne, au point de transformer fréquemment l'immobilité corporelle entière — et non point les traits du visage seul — en gag, on a répété mille choses passionnantes, en omettant l'essentiel. Or, ce n'est pas seulement parce qu'il « se concentrait sur ce qu'il faisait » que cet artiste nous captive. La fascination exercée par « l'homme qui ne rit jamais » tient probablement à une raison moins contingente, même si cette raison supérieure demeura inconsciente chez l'auteur.

Depuis que nous savons que le rire est le propre de l'homme, nous pouvons en inférer que le sérieux est le propre de l'animal. Et le motif d'attrait n'est-il pas évident, qui nous fait sentir chez notre semblable, notre frère, la séduction de l'énigme dont nous sommes saisis devant nos frères dits inférieurs ? Chacun sait que s'il existe un mystère de la vie et de la pensée, le masque indéchiffrable, ou parfois faussement explicite, de l'animal, est apte à le rendre perceptible. Sur ce thème, Pirandello a tout dit.

Buster, donc, n'inspire guère la pitié. Et s'il n'inspire pas la pitié, ce n'est pas uniquement pour des raisons morales, attachées à son origine aristocratique et à son aisance dans l'adaptation aux circonstances les plus difficiles, mais aussi parce que chacun sent confusément que ce héros appartient à une autre espèce. *En fait, Buster Keaton est le seul animal qui ait su écrire un film.*

Dès que l'on admet cette sorte de mutation biologique, toute la thématique de Buster, et ses attitudes, recouvrent un sens du plus haut intérêt. L'animalité transparaît comme il se doit au niveau le plus élémentaire : dans Convict 13, *sous l'effet de la peur, le cœur de Keaton bat comme celui d'un lièvre traqué, et dans* La Maison démontable, *pour*

prendre appui sur un toit d'ardoises, il le creuse à coups de talon, comme s'il fouinait dans un sol meuble ou dans la neige...

Mais, par delà ces traits dont on pourrait offrir cent exemples, la résonance du parti pris reflète une gravité plus intérieure. On a déjà observé, entre autres choses, que Buster, loin de se heurter à l'univers mécanisé — comme d'aucuns, à la vue hâtive, l'avaient jadis prétendu — pratique de préférence une surenchère sur la réaction normale d'un individu moyen. Dénué de complexes en face de ce qu'il ne connaît pas, il n'hésite guère, en toute ingénuité, à détourner l'objet de son usage ordinaire, et, prouvant ses facultés de suradaptation, sans se départir de son innocence, il en tire des possibilités inattendues, insoupçonnées, qui dépassent singulièrement la fonction première de l'instrument sur lequel il a jeté son dévolu. Que tout ceci se produise avec naturel, et non point avec la complicité de l'astuce, le clin d'œil de la malice, comme chez Chaplin, dévoile bien la vérité de Keaton : son aisance poétique, en présence du monde matériel, dérive de son ignorance des réductions en esclavage anthropomorphique caractérisant les rapports de l'homme et de la matière. Non seulement Keaton s'adapte à une situation donnée par réflexes physiques — de même que le chien jeté à l'eau nage sans jamais avoir appris la natation — mais il n'est jamais pris de court par la destination logique de l'objet. Grâce à cette absence de préjugés intellectuels, il transformera en canoë, sans délai de réflexion, des véhicules aussi particuliers qu'une voiture ou un tender de locomotive.

Est-ce à dire que nous tenons là quelque animal-machine, juste pour séduire les mânes de Descartes ? Certes pas, car l'animal pense le monde, lui aussi, et prouve son existence spirituelle en adoptant une démarche logique. Mais la vision qu'il possède des rapports spatiaux, des êtres, et des créations mécaniques, diffère évidemment des processus de raisonnement dictés par notre logique. C'est pourquoi un enchaînement rigoureux des actes de Buster se constate toujours dans les résultats, en dépit de cette difficulté de prévision qui suscite le rire du spectateur.

A la limite, grâce au truchement de cette intelligence étrangère à notre entendement, l'univers revêt une coloration fantastique. Lorsque, dans Seven Chances, *Buster met le pied sur un caillou, et provoque ainsi une lente avalanche de rochers, de plus en plus gigantesques, acharnés à le poursuivre, cette progressive concrétisation de l'angoisse, voisine du cauchemar, équivaut aux inquiétantes menaces distillées par la Science-Fiction. Ici la raison est bien près d'abdiquer devant un Inconnu enfanté par l'absurde, et tant mieux si le médium adopte le truchement du burlesque.*

Est-il besoin de le préciser, puisque cela fut déjà remarqué ? Cette liberté de l'imagination, cette démesure frisant la démence, affirment une parenté avec la stimulante folie du cinéma d'animation. Que Buster pénètre dans un écran de cinéma et se mêle aux personnages du film projeté, dans Sherlock Junior, *et le* non-sense *rivalise d'emblée avec celui du brain-storming que Tex Avery et ses émules ne se privent pas de nous infliger. Néanmoins, dans le dessin animé, la facilité arbitraire de la réalisation atténue la portée de ces délires. Leur force d'évidence est amoindrie par l'irréalité. Le mérite de Buster Keaton, authentique précurseur, c'est d'avoir traité avec la même licence, mais en prise de vues directe, le matériau humain et son décor.*

La rançon d'un tel courage et d'une telle originalité, Keaton l'a payée en subissant une retraite hâtive et en endurant la mauvaise estime des amateurs superficiels, pire que la pire adversité. Adopter le point de vue de l'animal, même civilisé dans une optique de fable, c'était de toute évidence se priver des fausses vertus du sentiment, de la psychologie, et des « grands sujets ». Sans chercher à opposer de nouveau Buster Keaton — dont la grandeur est dispensée des effets de repoussoir — à Chaplin ou à tout autre créateur dont on ne sait retenir que la « profonde humanité-sic », il faut avouer qu'un héros postulant l'ablation de la bosse morale, au point de nier jusqu'à la perspective, encore humaine, de l'amoralité, n'offre guère de prise à la glose. Bref, il nous manque, pour chanter la valeur et le charme de ce Protée animalier, un Lewis Carroll de la critique cinématographique.

Michel MARDORE.

RÉTROSPECTIVE BUSTER KEATON

Rendez-nous Buster Keaton demandait André Martin ici-même, il y a bientôt quatre ans, dans la seule étude d'une certaine dimension consacrée à ce jour à Buster Keaton en France. Grâce à Henri Langlois, c'est désormais chose faite. On ne saurait trop l'en féliciter et l'en remercier.

Plus de dix jours durant, très exactement du jeudi 22 février au lundi 5 mars 1962, la Cinémathèque Française a présenté une trentaine de films de Buster Keaton (une vingtaine de courts et une dizaine de longs-métrages), soit la partie majeure sinon la majeure partie de son œuvre — la partie muette (1917-1928). Quelques-uns de ces films étaient inédits en France. Cette rétrospective, la plus importante, par ses proportions et le retentissement qu'elle aura, que la Cinémathèque ait organisée depuis longtemps, est un événement considérable (1).

Cette manifestation est d'ores et déjà, et je pèse mes mots, une date historique, qui a permis à tous ceux qui l'ont suivie — il y eut foule, et nombre de séances ont dû être bissées — de découvrir, ou de redécouvrir, plusieurs chefs-d'œuvre, et de restituer Buster Keaton à sa véritable place, qui est, tout simplement, une des toutes premières. A côté de Murnau, de Griffith, d'Eisenstein, de Welles, de Renoir, de Mizoguchi et de quelques autres, il faut mettre Keaton, on l'avait un peu trop oublié. Ecrivant cela, je ne crois pas forcer la pensée des collaborateurs des Cahiers, pratiquement unanimes à mettre Keaton sur ce plan.

Pour la plupart des historiens comme pour la plupart des critiques français, Buster Keaton n'est pas autre chose qu'un grand acteur comique, tels Harry Langdon ou W.C. Fields, écrasé par l'ombre impressionnante de Charles Spencer Chaplin, et aussi par celles des Marx Brothers et d'*Harold Lloyd* (2). *Il ne s'agit pas de nier les mérites*, ou la valeur, ou le génie de ceux-ci ou de ceux-là, mais de proclamer une fois pour toutes que Buster Keaton ne fut pas seulement un grand acteur comique (*le visage d'homme le plus émouvant du cinéma*, disait J.-G. Auriol), mais aussi et surtout un auteur qui vaut Chaplin, et l'un des plus grands cinéastes

---

(1) Rétrospective passionnante à bien des égards : dans *The Cook (Fatty cuisinier*, 1918) de Roscoe Arbuckle, on voit Fatty ébaucher avec deux fourchettes et deux petits pains les premiers pas de la fameuse danse des petits pains de *La Ruée vers l'or*. De même, il y a plusieurs années, le clown Rhum présenta à Paris avec un grand succès un sketch où on le voyait, partageant la table d'une mondaine, se raser méticuleusement, après que sa compagne se soit longuement maquillée : ce gag est dans *Les Trois Ages*. Et si c'est dans *Convict 13* qu'Harry Langdon a puisé la séquence des bagnards casseurs de cailloux de *Tramp tramp tramp*, Keaton a repris le cyclone de *Tramp tramp tramp* dans *Steamboat Bill Junior*. On a pu mesurer également l'énorme influence de Keaton sur Tati.

(2) Dans la liste des cent cinéastes qui clôt son Histoire du Cinéma chez Flammarion (sixième édition revue et augmentée), et où il ne lui consacre pas trente lignes sur près de sept cents pages, Georges Sadoul ne mentionne pas Keaton. Ni Bardèche-Brasillach, ni Ford-Jeanne, ni Charensol, ni Artis, etc., ne le tiennent pour un grand cinéaste. Henri Agel est le seul historien français à l'avoir mis à son véritable rang, si même, citant à la barre Homère, André Martin, Corneille, Dubout, John Schmitz et Pascal, il ne peut s'empêcher d'ajouter que « *toute la poursuite du Mécano de la Générale... donne une joie aussi abstraite que les meilleurs passages de René Clair* » !

Comme il est donc impossible de faire confiance à nos vénérables historiens, attendons de voir *Spite marriage, Dough Boys, Romeo in pyjama*, etc., pour nous rendre compte par nous-mêmes si ces films sont aussi mauvais qu'ils ont bien voulu le dire.

Plus perspicace, Jean-George Auriol, bien qu'il mit *Cadet d'eau douce* au-dessus de *Ma Vache et moi*, du *Dernier round* et du *Mécano de la Générale*, écrivait en 1929 : « *On peut dire « les films de Buster Keaton », car toutes les histoires où il se trouve sont marquées d'un bout à l'autre par sa fascinante personnalité. Qu'il se nomme Eddie Cline, Donald Crisp, Charles Reisner ou Edward Sedgwick, son metteur en scène devient son frère, un frère qui ne le trahit jamais... Il existe une atmosphère Keaton...* »

du monde. Au moment où Buster Keaton présente en Europe une version sonorisée du plus célèbre de ses chefs-d'œuvre, *Le Mécano de la Générale*, et où il a récupéré quelques-uns des droits qu'il avait imprudemment laissés à la disposition de Joseph Schenck and Co, c'est donc à une véritable réhabilitation qu'il faut s'atteler, et obtenir la révision et l'annulation d'un jugement abusif.

Il ne s'agit pas de partir en guerre en criant : A bas Chaplin, vive Keaton !, mais de réparer une injustice, Buster Keaton n'étant pas le plus grand comique américain après Chaplin, mais le plus grand comique américain *avec* Chaplin. — C.G.

LES COURTS METRAGES

La découverte ou la redécouverte, en marge des grands films, d'un lot important de courts métrages dont certains *(Convict, La Maison démontable)* ne le cèdent en rien, du point de vue de la beauté, aux œuvres plus célèbres, montre que Keaton maîtrise le temps aussi bien qu'il organise l'espace. C'est par la grâce d'un *tempo* bien souvent plus rapide que dans ses œuvres plus étendues, où il pouvait ménager des « repos » de mise en scène, qu'il élabore ici ses inéluctables géométries, qu'il ordonne, tel un musicien, de multiples variations menées sans faiblesse vers leur achèvement : soit réconciliation des apparences en une unité (les nombreux mariages qui parsèment toute l'œuvre), soit échec ou anéantissement renvoyant à une solitude sans espoir *(Cops, Electric House*, etc.).

On peut d'autre part, du point de vue de leur composition interne, diviser ces courts métrages en deux catégories distinctes : ceux qui sont entièrement contenus dans leur point de départ, chaque événement se reliant de manière implacable à la donnée initiale pour, en un *crescendo* d'une logique sans faille, aboutir à une fin dont la disproportion par rapport à l'ouverture du film peut apparaître démentielle, avec un côté tragiquement nécessaire dans la rupture progressive de l'équilibre des forces *(Cops)*. Et celles qui, plutôt que de pousser une seule donnée jusqu'aux limites de son épuisement, digressent, comme de rapides improvisations, unissant par des arabesques apparemment gratuites des points que rien ne semblait *a priori* devoir réunir : l'impression, de la part du spectateur, dans ce cas précis, d'une absence de structure est évidemment une illusion : happés par les différentes directions du feu d'artifice et ses imprévisibles évolutions, nous devons attendre que ce feu s'apaise pour en découvrir la source, et la raison.

Mais il faut dire un mot, avant d'entrer dans le détail de cette rétrospective, de l'étonnant Roscoe « Fatty » Arbuckle. Une projection rigoureusement chronologique nous aurait sans doute montré, de film en film, l'affermissement de la personnalité de Keaton, passant insensiblement de l'état de pur et simple faire-valoir à celui de véritable partenaire. Cependant, malgré certains gestes, certains gags aussi, qu'il est difficile de ne pas lui attribuer, force nous est de reconnaître que Keaton se cherchait encore. Une excessive exubérance, un manque de retenue dans les attitudes, et même dans les mimiques (grimaces, rires), l'entraînent à la suite de Fatty, comme absorbé dans un tourbillon, dans une sorte de Commedia dell'Arte de l'ignoble. Car c'est bien une esthétique de l'abjection que propose cet obèse plus inquiétant que drôle. La complaisance et la méchanceté avec laquelle il met en scène les idées les plus repoussantes, la façon dont il joue de sa monstrueuse personnalité, la fréquence des silhouettes malsaines et des allusions obscènes en font un cas unique et « figent » souvent le rire dans la gorge. Fatty fut une révélation pour beaucoup de jeunes cinéphiles, et s'il eut le mérite de faire débuter Keaton, la gloire du second, plus de quarante ans après, rejaillit quelque peu sur le premier. — J.-A. F.

LA MAISON DEMONTABLE (1920)

Il y a les films de Keaton dans lesquels le mariage est un achèvement : l'union y résout les contradictions. Et ceux dans lesquels il y est un point de départ : ceux-là sont axés sur les difficultés de la vie intime, ou même sur son impossibilité. Ainsi, dans *La Maison démontable*, l'improbable refuge du jeune couple est condamné avant même d'avoir été construit. L'inquiétante élégance de la demeure, belle en son étrange asymétrie, semble la faire vivre d'une vie propre et sournoise, animal de bois en apparence inerte, mais aux réflexes imprévisibles...

Car elle n'oublie jamais qu'elle doit sa composition à un être maléfique (le chauffeur de K., qui, jaloux, avait inversé les caisses contenant ses éléments). Lieu géo-

métrique de forces qui s'opposent, l'une intime, interne, et l'autre externe et menaçante, elle retire son apparence torturée, mouvante, de ces contradictions. Sa destruction finale procède de cette idée : traînée par son propriétaire, qui doit la changer d'emplacement, et stoppée sur une voie ferrée, elle est épargnée, contre toute attente, par un train venant sur elle à forte allure. Mais la joie est de courte durée. Un second train, entrant dans le champ de gauche à droite, pulvérise tout. Une force, alors, a définitivement anéanti *l'autre*... — J.-A. F.

CONVICT 13 (1920)

Convict 13 marque l'intrusion, une fois de plus dans l'œuvre de Keaton du spectacle à l'intérieur du spectacle. Mais à la différence de *Sherlock Junior* ou du *Cameraman* il *s'agit cette fois d'une intrusion scandaleuse*, car c'est une exécution capitale qui nous est montrée, filmée avec la même objectivité qu'une exhibition sportive. Qu'on en juge par les premiers plans : Keaton, en habit de bagnard, monte sur l'estrade fatale, refuse dignement le bandeau noir tendu par le bourreau qui se met alors à astiquer sa médaille de champion en sa catégorie, avant de l'accrocher au revers de sa veste. Un stupéfiant contrechamp nous montre ensuite, sur des gradins, un groupe de bagnards en train d'applaudir. Et Keaton les salue, tandis qu'entre les rangées de spectateurs passe un « ouvreur », distribuant des friandises.

Peu après, le public conspuera le bourreau qui n'a pas réussi à pendre le condamné.

Un des caractères fondamentaux propres au génie de Keaton est de conserver, devant l'excès, une rigueur toute classique : il transforme ainsi l'outrance originelle de la caricature en l'impitoyable sécheresse d'un constat, d'autant plus terrible que, au contraire de chez Chaplin, l'émotion n'y est point tolérée.

Ainsi, l'itinéraire de K. dans ce film y fonde la plus pessimiste des morales, celle de l'interchangeabilité ; on peut être pendu, regarder pendre ou aider à pendre. Un bagnard, ou un policier ne sont pas autre chose que des hommes vêtus en bagnard et en policier. Et K., en l'un ou en l'autre, garde la même profonde et triste unité du regard, sous la multiplicité des apparences. — J.-A. F.

L'EPOUVANTAIL (1920)

Dans ce film, l'univers où vit Keaton, est rigoureusement mécanisé : l'objet asservi, domestiqué par l'intelligence. Mais sa douleur physique, un terrible mal de dents, est comme une extériorisation de sa douleur morale. Car une sécurité sans intimité n'en est pas une, et comme un panneau l'annonce tristement : « *What is house without a mother ?* ».

A la passivité de la vie à l'intérieur de cette demeure où l'objet finit par rendre objet celui qui s'en sert, va s'opposer le dynamisme des péripéties extérieures. K. trouvera femme, au terme d'une poursuite acharnée. Mariés par un pasteur sur une moto en marche, la route s'ouvre devant eux, libre. Et s'ils tombent dans une rivière, c'est simplement que K., pour passer l'alliance au doigt de son épouse, a pour un instant oublié de dominer le monde des objets, en perdant les commandes de sa machine. — J.-A. F.

VOISINS-VOISINES (1920)

Bien que leurs parents, voisins en litige, se détestent, Keaton aime la jeune fille d'en face et fera tout pour la mériter. Lorsqu'une aussi forte détermination l'anime, ni l'espace, ni le temps ne suffisent à entraver son énergie. Il ignore le découragement. Le mariage échouant *in extremis*, il enlève sa Juliette, cruellement séquestrée, et les palissades, les échafaudages, tout ce qui tend à les séparer semble dérisoire face à une aussi sereine volonté. Car Keaton a besoin de motifs. Ses gestes alors, nécessaires et beaux parce que nécessaires, se parent d'une sorte de paix jusque dans leurs saccades, qui n'ont rien à voir avec les folles impulsions qui l'agissent parfois dans les instants de panique. Et lorsque l'amour est cause de ses actes (*Le Cameraman*, etc.), sa fabuleuse gravité devient d'une infinie noblesse.

Dans des cas semblables, il sort toujours vainqueur d'une situation présentée comme difficilement soluble. Notre héros est aussi un moraliste. — J.-A. F.

MALEC ET LES FANTOMES (1921)

Cette œuvre, une des plus fameuses de son auteur, est construite en deux parties, toutes deux situées dans des endroits fermés. Dans le premier de ces endroits, la banque où il travaille, Keaton est l'artisan, puis la victime d'un engluement généralisé de l'espace. La pièce finit par ressembler à un gigantesque attrape-mouches sur lequel des personnages, collés par terre, collés entre eux, gesticulent dans des poses pathétiquement comiques de noyés. Puis Keaton, à cause de ses maladresses, est chassé par son patron, et il trouve refuge dans cette « maison hantée », où se cachent également les bandits qui en dirigent les mécanismes secrets et un

acteur de théâtre, habillé en Méphisto, qui a dû fuir la colère des spectateurs.

Cette fois la situation est retournée. K. est victime du piège avant de le comprendre, et par là même de lui enlever son caractère de piège. Si les évolutions mystérieuses, autour de lui, d'effrayants personnages blancs ou noirs, l'affolent, si un escalier aux marches escamotables, issu de la plus démoniaque des imaginations, déroute chacune de ses entreprises à son égard, la simple compréhension intellectuelle de l'énigme posera K. comme supérieur à elle, et il pourra diriger la circulation des fantômes, tel un agent réglant un trafic de voitures. Il passe donc, d'une pièce et d'un espace à l'autre, enrichi par une expérience toujours assimilée, de l'impuissance à la lucidité, par la simple saisie du jeu des apparences.

Jamais identique au début cu à la fin de ses films, Keaton nie toujours une définition statique de l'homme. Vivre, pour lui, c'est changer, et changer, c'est apprendre à vivre. — J.-A. F.

PLAYHOUSE (1921)

Minnelli s'est-il souvenu, dans la séquence onirique d'*Un Américain à Paris*, où Oscar Levant se donne à lui-même une représentation musicale, en étant à la fois instrumentiste, chef d'orchestre et public, de l'étonnante ouverture de *Playhouse* ?

On y voit en effet Keaton, en de multiples exemplaires, diriger l'orchestre, scier une contrebasse, huiler un trombone, et, machiniste, lever le rideau sur huit lui-même, tandis que les spectateurs, aux balcons (vieux couple, petit garçon vêtu en marin, etc., tous avec son visage) déplient un programme, pour s'étonner de ce que Keaton, décidément, se soit taillé la part du lion dans le show.

Mais là aussi, il s'agit d'une séquence onirique. La seconde partie, retour brutal à la réalité (on le réveille sans ménagements) le montre homme à tout faire, réalisant d'une certaine façon le show de son rêve, mais anonymement, déguisé en singe, ou dirigeant un groupe de zouaves.

Au théâtre, il y a deux sœurs jumelles. Keaton méritera d'en épouser une, après l'avoir sauvée d'une mort affreuse, et non sans l'avoir marquée d'une croix pour la distinguer de l'autre.

Tout Keaton est dans cette construction symétrique, résolue une fois de plus par un mariage. Mais son apparence somnanbulique, peut-être, nous induit en erreur : était-il, au juste, éveillé en son rêve, ou dormait-il, dans la réalité ? — J.-A. F.

THE BOAT (1921)

Un des Keaton les plus pessimistes, les plus cruels. Marié, père de deux enfants, il doit partir en vacances et naviguer avec sa famille sur un superbe bateau, qu'il a monté à l'intérieur de sa maison. Sur cette situation première, chaque événement greffe un échec. Cet échec conduit à une autre situation qui, à peine stabilisée, échoue à son tour, etc. Tout projet est détruit dans les plans suivants, et toute certitude, niée. Pour parvenir à tirer le bateau hors de la maison, K. anéantit celle-ci de fond en comble, et ne sauve des décombres que la baignoire. La rituelle bouteille de baptême, cassée sur la coque, érafle la peinture. Lors du lancement, l'embarcation coule, car elle n'a point d'arrière. Une fois en mer, un des enfants tombe à l'eau. La cuisine est immangeable, le tangage rend le sommeil impossible, et pour couronner le tout, une fois la nuit venue, une effroyable tempête se déchaîne. Un S.O.S. demeure sans réponse. Finalement, le bateau sombre, et tous s'embarquent alors, en guise de canot de sauvetage, sur la baignoire. Un des enfants réclamant à boire, Keaton, bon père, ouvre le robinet, et la baignoire elle-même commence à couler.

On se demande alors ce qui peut bien leur arriver de pire, lorsqu'ils s'immobilisent. Ils s'aperçoivent, malgré les ténèbres, qu'ils sont à proximité d'un rivage. Le dernier plan est une interrogation, sur cette terre noire et inconnue. « Où sommes-nous ? »

Aussi l'itinéraire qui les a conduits de leur foyer vers une angoissante incertitude a détruit progressivement derrière lui ses propres jalons. Et jusque dans la photo, qui passe insensiblement du plus clair (les premiers plans) au plus sombre (les derniers), la mise en scène tout entière épouse cette marche vers une effrayante solitude. — J.-A. F.

THE PALEFACE (1921)

Le héros malgré lui, ou comment Keaton, conduit à une situation par un hasard, et d'abord dominé par elle, la fait sienne, et la domine à son tour. *Malec chez les Sioux* conte l'histoire d'un doux rêveur qui, chasseur de papillons et menacé d'être brûlé vif par les Indiens, s'arrange, grâce à son esprit d'à-propos, pour devenir leur chef. Prenant alors son personnage au sérieux, il les venge d'une injustice des Blancs, et, après de nombreuses péripéties dans lesquelles il risque sa vie, il leur rend l'acte notarié de la concession, qu'un affreux Visage pâle avait subtilisé. Et aucun obstacle ne s'oppose plus à son mariage avec la plus ravissante des Indiennes.

Mais le véritable intérêt de ce *Paleface*, plus que dans le chemin qui conduit du rêve à l'action et de l'action au bonheur, réside dans le traitement de cette évolution : une fois de plus, d'ordre géométrique.

La droite est sans doute le plus court chemin qui conduit d'un point à un autre. Mais Keaton possède une imagination des lignes, c'est-à-dire qu'il ne traite pas de la droite, mais des droites, et la beauté naît, comme dans la scène où il dévale une pente vertigineuse, du passage de l'une à l'autre : de la diagonale (la pente) à l'horizontale (le saut), et de l'horizontale à la verticale (l'arbre). — J.-A. F.

COPS (1921)

Il n'est pas utile de s'étendre outre mesure sur ce court métrage, un des plus fameux de son auteur, revu récemment encore dans la sélection *Quand le rire était roi.*

Car que dire de *Cops*, sinon qu'il propose le modèle le plus achevé de l'esthétique du crescendo ? Le caractère à la fois précis et parfait de l'amplification rythmique d'une part, et du mouvement à l'intérieur du plan d'autre part, exclut toute idée de contingence, créant un sentiment de nécessité absolue, sorte de déterminisme cosmique dont la rigueur, loin de détruire le côté absurde, l'accuse encore et le pousse même jusqu'à une angoisse dont l'anéantissement final ne pouvait qu'être l'issue.

Je ne crois pas d'autre part excessif d'affirmer que le seul *Cops* prouve en Keaton, au-delà de ses propres qualités, le plus grand peut-être de tous les directeurs de foule (Cf. aussi *Seven Chances*). — J.-A. F.

THE ELECTRIC HOUSE (1922)

Reprend et pousse jusque dans ses extrêmes conséquences le principe de la maison mécanisée, telle qu'on pouvait la voir au début de *The Scarecrow*. *Electric House* s'anime de deux mouvements contraires, correspondant chacun à l'une des parties de l'œuvre. La première expose l'équilibre d'un univers d'objets asservis : le nécessaire (cuisine, hygiène) comme le superflu (jeux, piscine) obéissent à des lois établies par Keaton qui en démontre *les applications aux propriétaires* de la demeure. Mais déjà quelques maladresses ou inattentions dénoncent la sourde révolte de la maison-robot qui peut broyer, par le ralentissement ou l'accélération de ses facultés, ce qu'elle doit faire vivre.

Il suffira pour cela qu'une intelligence extérieure brouille le cerveau mécanique. Les données, alors, s'inversent, et de positives deviennent négatives. Une lutte sans merci s'instaure entre l'esprit et la matière. Les oscillations du conflit permettent de penser que Keaton sortira vainqueur malgré tout, et le rire peut librement éclater devant des échecs que l'on suppose provisoires. Mais le suicide de Keaton, anéanti par sa propre création, prend la valeur d'un avertissement. Et happé par la bouche d'écoulement de sa piscine, il est rejeté dans la nature...

L'œuvre de Keaton, du moins dans les courts métrages, se divise d'une part en récits, et de l'autre en fables. Dans les premiers, l'objet, soit assimilé à un vouloir, soit contre-vouloir obstiné, y appelle surtout le gag, et revêt une importance dynamique ou plastique. Dans les seconds, il requiert toute une symbolique dont les différentes apparitions constituent une mythologie de notre temps, didactique comme toute mythologie, et qu'il faut savoir entendre. — J.-A. F.

MY WIFE'S RELATIONS (1922)

Un film exemplaire de méchanceté lucide, avec, chose rare chez Keaton, un tiraillement vers un certain expressionnisme des visages, et une condamnation hargneuse des sentiments bas ou abjects digne d'un Stroheim.

S'il arrive à Keaton d'être passif, si le hasard peut déterminer ses actes, il y a une chose qu'il choisit tout le temps, ou tout au moins accepte : son, ou plutôt ses mariages. Or, dans *My Wife's Relations*, on lui impose une repoussante matrone, nantie d'une odieuse famille qui le maltraite, le brime en le considérant comme un domestique, etc.

Ces sentiments s'inversent brusquement à la suite de la découverte d'une lettre prometteuse d'héritage. Dès lors, on décide que seul importe le bonheur de Keaton, on se cotise pour lui acheter une somptueuse demeure, on est aux petits soins pour lui...

Mais la situation change au moment où l'on s'aperçoit que la lettre ne lui est pas adressée. Et échappant de peu à la violence de ses « parents » déçus, Keaton sautera dans le train pour Reno.

Cette histoire d'une aliénation repose sur un minutieux réalisme du sordide, n'épargnant aucun détail : le repas où chacun se rue sur les plats, la promiscuité nocturne, la photo de famille où, pour être dans le champ, tout le monde se bouscule en gardant des poses avantageuses, etc.

L'atroce, sans doute, n'est pas loin, et le nécessaire départ final pour Reno représente une libération sans laquelle le reste eût été pratiquement insoutenable. — J.-A. F.

THE BLACKSMITH (1922)

Les agissements de Keaton forgeron sont placés sous le signe du vandalisme et de la destruction.

En effet, après la présentation de ses rapports hostiles avec son patron, on le voit successivement, vis-à-vis de ses clients, et avec un naturel d'autant plus sadique qu'il paraît inconscient : maculer de graisse et de cambouis les flancs d'un superbe cheval blanc ; monter sur la selle d'une amazone, qui se plaint des courbatures provoquées par les cahots de sa monture, des amortisseurs qui ne tarderont pas à éjecter ladite amazone ; et enfin se livrer à un travail de déprédation sur une somptueuse limousine (blanche aussi !) avec une minutie tellement systématique, bien qu'en apparence détachée, qu'elle ne peut qu'emporter l'adhésion. Il commence par la noircir par le contact répété de ses mains avec la carrosserie ; puis il vide sur les sièges les saletés du moteur d'une vieille guimbarde qu'il s'attache parallèlement à soigner avec amour ; il redresse des clous en se servant du capot en guise d'enclume, casse les vitres et achève le carnage en mettant le feu à ce qui reste, au moyen d'un chalumeau.

Il faut dire à sa décharge que son patron d'une part, les propriétaires du cheval ou de la voiture d'autre part apparaissant comme absolument antipathiques, son attitude prend une allure de défi et de vengeance salutaire qui en excuse les excès mêmes : il y a une morale et tout cela se terminera par un mariage, une fois encore. — J.-A. F.

DAYDREAMS (1922)

La conduite et les errances de Keaton, même au sein du plus absolu des chaos, tendent en une inlassable recherche d'un équilibre qui est une harmonie, au sens hégelien du mot, c'est-à-dire que les différences, au lieu d'être saisies comme des différences, fondent une unité.

Dans *Daydreams*, où il modifie son apparence et ses agissements au cours du récit, qu'il s'occupe d'animaux ou qu'il balaye les rues, vêtu en Hamlet ou aux prises une fois de plus avec une nuée de cops, c'est la constante de Keaton qui nous intéresse, c'est son identité dans le mouvement. Cependant, ici, les tentatives d'équilibre échouent, le mariage n'aura pas lieu, et la fin du film reprend avec désillusion le début : le père de la jeune fille le refusant toujours, renverra Keaton à son déséquilibre, c'est-à-dire à la solitude. — J.-A. F.

MALEC CHAMPION DE TIR

Le mécanisme d'un engrenage ou comment Keaton, éjecté dès les premiers plans par un train dans une ville inconnue, vole un journal, découpe une annonce promettant du travail (gardien d'un stand de tir), et doit bientôt prêter serment à une société secrète, les Blinking Buzzards, qui compte le chantage au nombre de ses activités.

Keaton, jouant le double jeu, essayera de sauver les victimes, et le final retrouvera tous les personnages dans une extraordinaire maison truquée de fond en comble, à faire pâlir Feuillade lui-même. Car il faut signaler la parenté existant entre ces deux créateurs pour le goût des espaces intérieurs escamotables, à la fois menace ou refuge selon l'usage qu'on en fait, et dispensateurs d'une incertitude créatrice de ces moments où « tout peut arriver », qui est une des spécificités du cinéma.

Et c'est en faisant jouer, par son intelligence, cette incertitude à son profit, que Keaton triomphera cette fois. — J.-A. F.

THE SAPHEAD (1920)

L'intérêt est strictement historique de *The Saphead*, qui est l'adptation d'une pièce, d'un succès d'alors, *The Henrietta* : c'est le premier long-métrage tourné par Keaton. Ce n'est pas pour autant le premier long-métrage de Keaton, mais, et la nuance est d'importance, le premier long-métrage où *paraît* Buster Keaton, et où, essayé en tant que tel, il gagna ses galons de vedette dans le rôle en or, c'est-à-dire périlleux — s'il est toujours facile d'être bon dans un rôle en or, il est très difficile d'y être *rare* — de Bertie Van Alstyne. Sans lui cet ennuyeux mélodrame boursier serait absolument invisible. L'ancien faire-valoir, puis complice, puis partenaire de Fatty n'y est encore qu'un acteur, et un acteur dirigé par un autre que lui-même, et ce n'est que beaucoup plus tard que l'on comprendra que Keaton a infiniment plus apporté à Bertie que Bertie à Keaton. (Il est amusant de noter que c'est Douglas Fairbanks qui joua Bertie à Broadway.)

The Saphead est à Keaton un peu ce que sur un certain plan *Blind Husbands* est à Stroheim. C'est dans ce film en effet qu'il se métamorphose, qu'il prend vraiment conscience de sa personnalité, de son originalité, où il esquisse pour la première fois les grandes lignes du *personnage* qu'il sera plus tard, et qui n'existe encore qu'à l'état embryonnaire. *The Saphead* est un film-chrysalide, un film-charnière, un révélateur pour Keaton et

une révélation pour les spectateurs. Et avec ce personnage, tel est le rayonnement de sa présence, c'est tout un univers qui fait irruption, et cet univers, déjà, est, comme le dit Sartre de celui de Kafka, « *à la fois fantastique et rigoureusement vrai.* »

Bertie-Buster, tels les futurs héros de *Battling Butler* et du *Navigator* — les premiers plans (*généraux : Keaton a le génie du plan général*) où apparaît Keaton dans ses trois films sont à peu près identiques —, est un riche héritier, qui s'ennuie à mourir, et qui passe pour un royal abruti, un fieffé imbécile parce qu'il semble perpétuellement distrait (*id est :* en proie à une idée fixe, mais laquelle ?), poursuivant une chimère de lui seul connue, ou ne poursuivant rien du tout, le doute est permis, indifférent à tout ce qui l'entoure, opposant sa transparence à un monde opaque ou son opacité à un monde transparent, on ne sait plus au juste. Et, tels les héros de *The Blacksmith*, de *Sherlock Junior*, de deux des trois pères des *Trois Ages* et de *College*, il se réveille père malgré lui, comme à son corps défendant, sans très bien savoir ni comment ni pourquoi. Le fatalisme, le somnambulisme, l'onirisme, le côté rêve éveillé, la pudeur, la modestie, l'insoupçonnable énergie se trouvent déjà dans *The Saphead*, et aussi cette extraordinaire économie de moyens dont il ne se départira jamais.

Dans une seule séquence, la seule réellement drôle et mise en scène du film, la seule *keatonienne* en un mot, celle où Bertie-Buster rachète toutes les actions et sauve son père de la ruine (mais cela ne lui est pas venu de lui-même, cette initiative lui a été soufflée : autre trait déjà présent du futur personnage), il est évident qu'il a pu imposer, mais là seulement hélas, ses vues, et partir à la conquête de l'espace — de la géométrie de l'espace. Sagement, trois ans durant, tout en mettant son personnage définitivement au point, il va faire, en tant que metteur en scène, ses années d'apprentissage. En 1922, il tournera son premier vrai long-métrage, *The Three Ages*, où il se référera, d'emblée, à Griffith. La coïncidence n'est rien moins que fortuite, rien moins que gratuite. L'aveu est explicite. (Dans l'interview dînante qu'il a accordée à Georges Sadoul, le seul auteur « non comique » dont il parle est Griffith...). — C.G.

LES TROIS AGES (1923)

Encore un film qui prouve par sa seule existence que toutes les Histoires du Cinéma sont à récrire. Car, à l'exception du titre, qu'en savions-nous avant cette rétrospective ? Voici une re-découverte qui devrait inciter à la prudence et à la modestie.

Réalisé en 1922, *Les Trois Ages* pastiche *Intolérance*, dont il reprend la structure ternaire et l'apparence de parabole moralisatrice. Trois récits aux épisodes alternés se déroulent parallèlement avec des similitudes et équivalences rigoureuses, mais on n'est pas allé jusqu'à reprendre l'accélération du montage qui avait fait la célébrité du film de Griffith. Nous voyons donc simplement Buster, dans les rochers de la Préhistoire, au milieu du cirque de la Rome antique, et parmi les buildings des temps modernes, essayer de conquérir la femme qu'il aime et que lui dispute l'affreux rival élu par les parents de la belle. Dans une première phase il fuit avec sa dulcinée, puis les méchants ont l'avantage, et enfin Keaton, dans un sprint final de gags, renverse la situation. On reconnaît ici, en miniature et en triple exemplaire, le schéma classique de tous les films de Buster.

Au-delà de gags au premier degré, comme ceux nés des anachronismes (litière-taxi, avec compteur, et parking réglementé, à l'époque romaine...), on se surprend à déceler nuances et finesses dans cette mécanique. Ainsi, l'époque contemporaine n'est plus le temps de la violence physique : la toute-puissance de l'argent est utilisée par le méchant comme une arme moderne, et certains gags reposent sur l'humiliation, phénomène assez rare chez Keaton, et qui témoigne d'une amertume, d'une causticité, dont il prit soin par la suite de masquer l'influence.

Mis en scène avec beaucoup de soin, le film ne triche pas sur la beauté visuelle de décors qui appelaient pourtant les facilités du stuc et du staff. L'épisode situé à l'Age de pierre est le plus apte à démontrer, presque jusqu'à l'absurde, l'importance extrême de l'organisation spatiale dans la mise en place et la dynamique du gag.

Pourtant, *Les Trois Ages* est encore plus exemplaire par le modèle de progression qu'il offre dans le gag conçu comme un mécanisme à triple ou quadruple détente.

1) Le char de Buster, à l'époque romaine, est muni d'une roue de secours, derrière le conducteur. Simple anachronisme.

2) A la veille d'une course qui doit l'opposer à son rival, Buster constate qu'il neige. Aussitôt, il songe à installer son char sur des skis.

3) Le lendemain, il se présente à la course, non seulement avec son char ainsi équipé, mais en ayant remplacé les chevaux par des *chiens esquimaux*.

4) Durant la course, qui vaut mieux que celle de *Ben-Hur*, un chien est blessé. Aussitôt, Buster le détache, et va droit au coffre-

arrière de son traineau improvisé, d'où il retire un chien « de secours ».

Une telle « série », où l'on observe que le quatrième avatar amplifie et transfigure un gag donné plusieurs minutes auparavant, n'appelle aucun commentaire, à l'exception de celui-ci : Keaton respectait le spectateur au point d'accorder un crédit illimité à son intelligence et à sa faculté d'analyse. — M.M.

LES LOIS DE L'HOSPITALITE (1923)

LA CROISIERE DU NAVIGATOR (1924)

La réunion de ces deux titres paraîtra peut-être insolite, mais, d'une part, il s'agit de films bien connus, qui font partie du quatuor sur lequel la célébrité de Keaton est établie — et il importe de parler avant tout de ceux qui, des *Trois Ages* au *Dernier Round* en passant par *Les Fiancées en folie*, élargissent et complètent notre perception de la geste keatonienne —, et d'autre part leur divergence mérite une confrontation.

On ne saurait rêver d'une balance plus égale. Tandis que *Les Lois de l'hospitalité* décrit presque exclusivement Buster aux prises avec les rapports sociaux, *La Croisière du Navigator* est centré pour l'essentiel sur son affrontement avec les objets : les pôles adverses se lient comme des frères siamois.

Dans le premier de ces films, Buster risque d'être victime d'une sorte de vendetta. S'il quitte le toit de son hôte, celui-ci aura le droit de le tuer à loisir. Keaton s'accommode aussitôt de cette règle insensée. Il s'incrustera donc dans la maison protectrice, tandis que les propriétaires vindicatifs essaieront de l'en déloger. Il est aisé de remarquer ici, à l'état pur, cette possibilité de *suradaptation* dont on lui accordait le privilège surtout dans les rapports avec la matière. Quant à la virtuosité devant l'objet inanimé, elle trouve son illustration la plus parfaite, précisément, dans *La Croisière du Navigator*, dont les gags les plus célèbres avaient déjà été polis et travaillés dans des courts métrages, indiquant ainsi la sûreté d'une constante dans les recherches de l'auteur.

Au niveau plastique, *Le Navigator* souffre sans doute de l'austérité du décor, quoique cette géométrie métallique ait enchanté Keaton, d'un point de vue purement structurel, dans sa mise en scène. Pour nous, la beauté visuelle des *Lois de l'hospitalité* est incomparable, et seul *Le Mécano de la Générale* pourrait lui disputer cette place. La rigueur de l'architecture y est tempérée, sublimée, par la simplicité et la grâce toutes griffithiennes des cadrages, des attitudes, et des paysages. Les arbres et l'eau disent ici un poème en marge de l'acrobatie du gag. C'est la tendresse sous le muscle, la main de velours dans un gant de fer. — M.M.

SHERLOCK JUNIOR (1924)

Ce pur joyau dont les beautés absolues ne relèvent ni de l'ordre de la description, ni de celui de l'exégèse, passe assez souvent dans les cinémathèques pour qu'il soit besoin d'insister sur ses vertus.

Chacun en connaît la prodigieuse construction dédoublée, le rêve enserrant la réalité jusqu'à se substituer à elle, la synthèse étant résolue par le monde du spectacle, à la fois agi, regardé et vécu par Keaton qui propose du même coup une des plus belles définitions de notre art.

Une dynamique rigoureuse relie ces éléments, en créant sa propre logique : ainsi, dans *Sherlock Junior*, les événements les plus insensés sont frappés du sceau d'une inéluctable nécessité : ils ne pouvaient pas ne pas se produire, puisqu'ils se sont produits, et ils ne pouvaient pas se produire autrement, puisqu'ils se sont produits de cette façon particulière.

Car, non content de nous exposer le cinéma, *Sherlock Junior* donne aussi une idée du cinéma, et la plus moderne : Keaton savait déjà que la beauté, fût-ce dans l'absurde, devait, pour être, être fonctionnelle. — J.-A. F.

SEVEN CHANCES (1925)

Qu'est-ce qu'un cyclone ? Une zone de basse pression barométrique appelant l'air avoisinant en un immense tourbillon se déplaçant lui-même. Cette définition, ou une approchante, vous la trouverez dans n'importe quel bon dictionnaire.

Maintenant, regardez *Seven Chances (Les Fiancées en folie)* (la deuxième partie surtout). C'est l'illustration la plus étonnante que je sache de ce concept, pourtant terriblement abstrait à la réflexion (avez-vous jamais vu un cyclone ?). Dans ce film, plus que nulle part ailleurs, Keaton se déchaîne littéralement, aspirant à lui le milieu ambiant en un fabuleux mouvement giratoire, circulaire et centrifuge tout ensemble. Ce n'est pas une révolte (de laiderons en rut), c'est une révolution, au sens astronomique du terme.

Le point de départ rappelle celui de *Dix femmes pour un mari*, de Jean Durand, ou d'*Onze heures sonnaient*, de De Santis. A une annonce passée par un légataire timide

qui doit, pour palper son héritage, convoler de toute urgence, répond incontinent une ruée de postulantes de tous âges et de tout poil, les demoiselles mûres et revêches formant, bien sûr, la majorité. Mais le point d'arrivée fait plutôt songer au premier voyage du cosmonaute de l'espace (pas encore filmé) : car pour échapper à la meute de ses promises, vivante incarnation de cet « hippogriffe nuptial » (aux mille têtes) dont parle Montherlant dans « Les Jeunes Filles », notre héritier affolé se découvre des ailes et ferait bien, en quelques heures, le tour du monde. Pas une ne voulant donner sa place, même pour un boulet de canon, il tirerait volontiers dans le tas. Pas de pitié pour les femmes. Et néo-réaliste avec ça! Soixante-dix-sept minutes qui nous font passer sans solution de continuité de l'infiniment petit à l'infiniment grand, du « plus petit fiancé du monde » à Atlas supportant allégrement la planète, ou plutôt jonglant avec.

Keaton fonçant tête haute dans la montagne, poursuivi par un incroyable troupeau de femelles hystériques, et les ensevelissant finalement sous une avalanche de pierres-ballons, c'est la démonstration imperturbable et grandiose de la douloureuse règle d'accord, universellement admise, qui veut que, s'il y a 999 sujets féminins et un seul sujet masculin, ce soit le masculin qui l'emporte. — C.B.

GO WEST (1925)

La controverse à propos du sport complet (est-il sport individuel ? sport de locomotion ? sport mécanique ? sport naturel ?) relève, à y regarder de près, moins de la gymnastique vulgaire que de la querelle des universaux, ou des entéléchies aristotéliciennes. C'est en tout cas là-dessus que viendra achopper toute exégèse un peu sérieuse, surtout si l'on prend pour exemple (idéal) Keaton, et singulièrement le dynamique, le trépidant, le catapultant *Go west (Ma vache et moi).*

Buster est le sportif absolu. Ici sa performance consiste à entraîner après lui, au cours d'une transhumance impromptue, un millier de bestiaux déchaînés vers le corral d'un Etat voisin (après que les voies régulières aient été bousculées). Du cow-boy-scoutisme désintéressé et absurde, que seuls pourront apprécier la nature et l'animal, puisque la société des hommes s'enfuira, épouvantée par l'ouragan qui passe. Ce cheptel, on le notera, est relativement moins inquiétant, malgré les cornes, que celui des matrones gesticulantes de *Seven Chances,* d'autant que les rapports sont exactement inversés : le fuyard de tout à l'heure devient ici le boute-en-train, l'aiguillonneur n° 1, sorte de bon pasteur à réaction qui ne trouve meilleur moyen que de se déguiser en diable rouge en signe de ralliement pour remorquer la meute.

Delirium remarquablement organisé et lucide, il va sans dire. L'apprentissage du cow-boy, le crescendo savamment orchestré de la poursuite, l'intervention étonnante (et sans effet) des flics s'accrochant l'un à l'autre comme autant de wagonnets, et adoptant spontanément l'aspect processionnaire cher à *Keaton,* le *final hautement misogyne* (la meilleure femme ne vaut pas un bon bovidé), surtout la course folle à travers la ville, monôme impitoyable, tout cela relève de jeux olympiques supérieurs, aux règles immuables, ceux précisément auxquels se livrent sans doute là-haut les dieux de l'Olympe. — C.B.

THE GENERAL (1926)

Avez-vous vu *The General* ? De cette rétrospective, c'était sans doute le film le moins attendu, puisque connu et admiré de longue date par la plupart des fidèles. Mais une n^{me} vision de ce chef-d'œuvre au milieu de vingt inédits laisse notre adoration intacte, la renforce même, car nulle hésitation n'est possible désormais : nous sommes bien là en présence de l'un des sommets de l'art de Keaton.

Pourquoi ? Parce que s'il est vrai que son génie inventif et primesautier se déploie par excellence au milieu des catastrophes, une bonne guéguerre des familles demeure, entre tant d'autres, son terrain d'élection privilégié. Il y a du héros épique chez Buster, bouillant, les pieds légers, bâti sur mesure pour les exploits fabuleux des chansons de geste (la geste auguste du funambule). Deux armées en présence, quelques généraux barbus et radotant, une ligne de chemin de fer qui relie entre eux les deux camps, des traîtres ici et là, un pont à faire sauter, tel est le champ d'action de gloire idéal pour le mécano rivé à sa machine comme le preux chevalier à sa monture, ou le pilote d'avion-suicide fonçant droit sur son objectif. Mission accomplie, le guerrier flegmatique, ses mérites consacrés par une promotion officielle, épousera sa belle, qu'il est allé délivrer des griffes de l'ennemi.

L'un des plus beaux westerns jamais tournés, *The General* est aussi le film le plus riche de Keaton en gags cruels (tel celui du sabre baladeur qui va se ficher dans le dos du tireur d'élite, épargnant miraculeusement la vie du héros, canonnier d'occasion) et le plus fertile en péripéties mécaniques de l'histoire du cinéma : de *L'Arrivée d'un train en*

gare de La Ciotat à *L'Inconnu du Nord-Express* en passant par Le *Mécano de la Générale* et *Désirs humains*, la courbe ferroviaire est harmonieuse. — C.B.

BATTLING BUTLER (1926)

COLLEGE (1927)

S'il est un thème keatonien par excellence, c'est bien celui du *sport*. Acrobate émérite, qui refusa toujours d'être doublé — sauf dans *College* précisément, lorsqu'il dut sauter quatre mètres à la perche —, Keaton pratiqua dans ses films nombre de sports : le baseball *(L'Opérateur, Sportif par amour)*, le football américain *(Les Trois Ages, Les Fiancées en folie)*, la natation et l'aviron *(Sherlock Junior, Les Lois de l'hospitalité, La Croisière du Navigator, Le Dernier Round, Les Fiancées en folie, L'Opérateur, Sportif par amour* et *Cadet d'eau douce*, pour s'en tenir à ses longs-métrages muets), l'athlétisme *(L'Opérateur, Les Fiancées en folie, Ma Vache et moi, Sportif par amour)* et la boxe *(Battling Butler)*. Quoi de plus normal ? Dans tout artiste de music-hall sommeille un athlète qui ne s'ignore pas — et Keaton, on le sait, vient du music-hall.

Battling Butler (Le Dernier Round), qui est peut-être le plus classique et le plus dépouillé de ses films quant à la mise en scène, et *College*, débouchent sur une véritable éthique de la volonté, ce qui ne saurait surprendre de la part de ce stoïcien endurci qu'est Keaton.

Pour garder intact son prestige aux yeux de celle qu'il aime et qui l'aime, les frères de sa dulcinée n'ayant accepté le mariage que parce qu'ils ont pris Alfred Butler pour Alfred *Battling* Butler, Alfred Butler alias Buster Keaton doit s'improviser boxeur et s'entraîner intensément, autrement dit fait office de punching-ball pour ses sparring-partners et pour son manager. Quand il comprendra que celui-ci l'a joué — c'est, en fait, Alfred *Battling* Butler qui a rencontré et mis k.o. le « tueur de l'Alabama » — Keaton, pour se racheter devant sa femme découvrant la méprise dont elle a été la victime, va mettre proprement k.o., ivre de colère, *Battling* Butler, et, déchaîné, l'achèverait même si l'on n'y mettait bon ordre.

Situation vieille comme le monde, classique, de l'Ancien Testament à Guignol : David abat Goliath, de même que depuis qu'il y a des cinéastes et qui pensent, c'est toujours au comique maladroit, fragile et mort de peur qu'est dévolu le rôle de mettre hors d'état de nuire *par surprise* le traître ou le gorille. Mais ce qui est une ficelle infaillible chez les uns et les autres se hausse chez Keaton à la *parabole*, le vaudeville faisant place à la tragédie. Si David se sert d'une fronde et Langdon d'une brique, si Charlot et Laurel glissent un fer à cheval dans leur gant, Keaton, qui est la naïveté et la noblesse mêmes, n'a pas de ces *ruses*, il y va de son honneur (et il ne badine pas sur ce chapitre), il se bat avec tout son cœur, brassant l'air de ses swings, essayant de rendre coup pour coup (il en donne un quand il en reçoit dix), quitte, on ne peut plus découvert, à prendre une raclée. Mais, le miracle se produit, miracle d'énergie et de volonté, Alfred serre les dents, se rebiffe et pulvérise Alfred *Battling* : il n'a pas usurpé son surnom. Sportif par amour, l'avorton devient un champion amoureux du sport.

De même, dans *College*, « *un de ses films les plus médiocres* » selon l'ineffable M. Charensol, le chétif fort en thème devient, métamorphosé par le sport et par l'amour, un éblouissant décathlonien, un intellectuel aux muscles d'acier, un cérébral dieu du stade, à faire rougir d'envie Leni Riefensthal et Giraudoux.

L'athlétisme est le sport-clé de Keaton : sprint, demi-fond, haies, etc., aucune spécialité n'a de secret pour lui. Sa foulée olympienne est un spectacle olympique, qui justifie le déplacement à elle seule. (Il faudrait demander à Gaston Meyer, *L'Equipe* relayant les *Cahiers*, d'analyser son style.) Buster Keaton en action est toujours beau, mais il n'est jamais plus beau, l'accéléré aidant, que lorsqu'il court, renouvelant ainsi les *poursuites* et par la signification dont il les dote et par la plasticité qu'il leur donne.

A l'occasion, il pousse jusqu'au marathon : dans *Les Fiancées en folie*, chef-d'œuvre atroce, monstrueux et cauchemaresque, qui, vingt ans avant *Monsieur Verdoux*, est le plus formidable réquisitoire, d'une misogynie exacerbée, que l'on ait dressé contre la femme américaine (et un *Monsieur Verdoux* multiplié par *La Métamorphose)*, il ne doit qu'à sa résistance et à sa vélocité de ne pas se faire lyncher par une meute anthropophage d'hystériques refoulées en mal de matriarcat. Et dans *Go West*, l'assimilation ne faisant pas l'ombre d'un doute, c'est toujours à la force des poignets, des poumons et des jarrets qu'il draine un troupeau de vaches en folie. Fond et forme, une fois de plus, sont indissociables !

Et, le parallèle s'imposant, Keaton, construisant et montant ses gags *crescendo*, fait penser à un boxeur, prenant une sévère correction durant les cinq premiers rounds, allant plusieurs fois au tapis, k.o. debout et sauvé par le gong jusqu'au dixième round, qui,

ayant miraculeusement récupéré et trouvé son second souffle, décoche et assène punch sur punch dans les cinq derniers rounds à un adversaire épuisé et médusé — et gagne haut la main. Aussi bien est-ce dans la dernière bobine qu'il réussit tout ce qu'il a (volontairement) raté auparavant, et que les gags éclatent comme autant de feux d'artifices. Athlète et cinéaste, son finish est irrésistible ; il s'envole toujours dans la dernière ligne droite ; il fait cavalier seul. — C.G.

STEAMBOAT BILL JUNIOR (1926)

C'est un film lent (mais Keaton a fait reposer un chef-d'œuvre comme *Le Dernier Round* sur une lenteur très concertée, et la lenteur appartient à son arsenal d'effets rythmiques), et aussi un film paresseux, qui exhale un certain parfum sudiste que l'on retrouve souvent dans l'œuvre keatonienne.

Buster rentre au bercail, avec une moustache de colonel parachutiste et un béret d'ancien combattant. Son père conduit un bateau à roue et ne détesterait pas que fiston le secondât. Mais pour cela il faut dégrossir le nigaud et couper sa moustache. C'est chez le coiffeur (idée merveilleuse des deux fauteuils soudain mis face à face) que Buster tombe amoureux d'une jeune fille dont le père n'a qu'un défaut, c'est celui d'être l'ennemi des Keaton. Péripéties diverses. Papa Buster est mis en prison, son fils essaie de le délivrer, et là-dessus tombe un cyclone qui n'a qu'un défaut, c'est celui de faire double emploi avec *Tramp, tramp, tramp* (Harry Langdon). Très désinvolte aussi (dans un cyclone paresseux, il est inutile que les arbres de l'arrière-plan se donnent la peine de remuer la moindre feuille...), ce morceau de bravoure comporte quelques gags de fort belle venue, qui ne valent point cependant cette scène où Buster mime à son père, dans le dos du shériff, les détails de l'évasion qu'il a projetée (et quand nous disons *mime*, cela signifie que bien des gens, parmi les plus huppés de l'Histoire du Cinéma, peuvent aller se rhabiller).

Mais à part cela, je le répète, le charme du film réside plutôt dans la façon de se dorer au soleil du Mississipi. — M.M.

THE CAMERAMAN (1928)

Plus encore que *The Cameraman*, ce film devrait s'intituler *The Director*. Car *The Cameraman*, tout comme *Fenêtre sur cour* ou *Les Mille Yeux du docteur Mabuse*, est fondé sur l'essence même du cinéma, sur la mise en scène. Il s'agit d'ailleurs chez Keaton d'une véritable obsession, d'une des clés de son art : durant toute sa carrière, tel Pirandello inscrivant le théâtre dans le théâtre, Keaton n'a cessé de mettre le cinéma dans le cinéma.

Dans *Sherlock Junior*, ayant pressenti longtemps avant Edgar Morin que le cinéma c'est le keaton imaginaire, il est projectionniste, un petit projectionniste qui s'identifie à son double, héros infaillible, invulnérable et invincible qu'il projette sur et à travers l'écran, un double imaginaire qui, au sens propre comme au sens figuré de l'expression, crève l'écran. Impossible à cet égard de ne pas évoquer Queneau, lui aussi obsédé par le ciné, et surtout le merveilleux « Loin de Rueil » qu'il était, par définition, absurde de porter au théâtre : « *Quand je vois un film comme celui que nous venons de voir,* pérore Des Cigales, et ni Jacques l'Aumône, ni James Charity ne sauraient le contredire, *je me transporte sur la toile par un acte en quelque sorte magique et en tout cas transcendental et je me retrouve prenant conscience de moi-même en tant que l'un des héros de l'histoire à nous contée au moyen d'images plates mais mouvantes.* » Dans *The Cameraman*, il est opérateur puis metteur en scène. Dans *Free and Easy* (ou *On the Set*), que nous n'avons malheureusement pas vu, il est, si nos sources sont bonnes, metteur en scène. Dans *The Three Ages*, qui est une parodie d'*Intolérance* — ce qui accrédite singulièrement la conclusion qui s'est dégagée de cet hommage, à savoir que Keaton est, d'une certaine manière, le Griffith du film dit comique —, il se sert d'un dinosaure comme d'une grue géante. Dans *Battling Butler*, une lucarne fait fonction d'écran dans l'écran. Dans *College*, un panneau coulissant fait office de cache, qui découvre, champ dans le champ, un terrain de baseball. Il n'est pas jusqu'à *Sunset Boulevard* (où c'est Gloria Swanson qui met un film, *Queen Kelly* en l'occurrence, dans le film) et jusqu'à *The Buster Keaton story* (où, non sans un atroce masochisme, il supervise, à titre de « conseiller historique », Sidney Sheldon et Donald O'Connor) qui ne confirment l'idée que l'œuvre entier de Keaton est une réflexion sur le cinéma, sur la philosophie du cinéma.

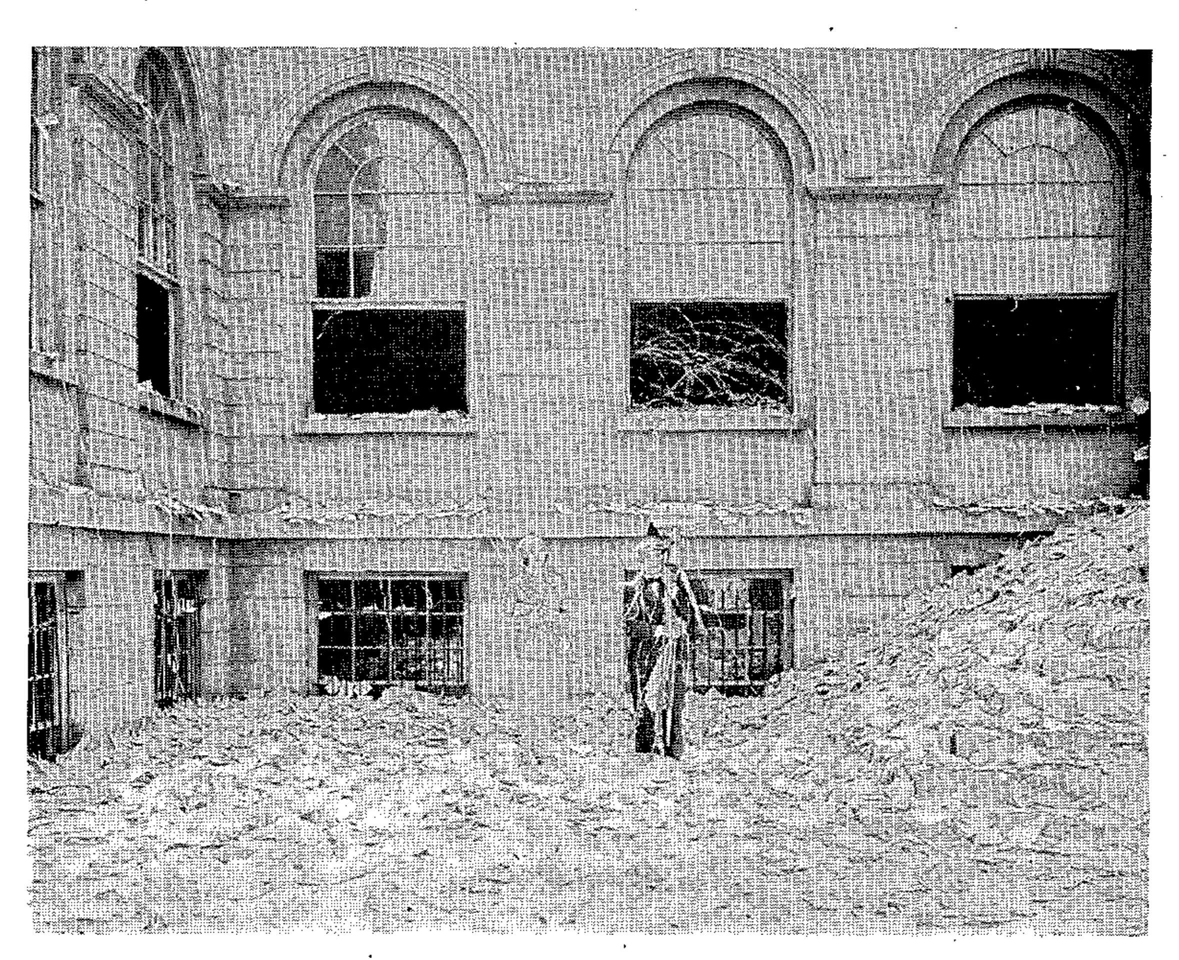
La séquence la plus prodigieuse de *The Cameraman* montre Keaton filmant dans le quartier chinois une procession dégénérant en émeute, émeute fomentée par deux clans rivaux fermement décidés à s'exterminer. La prise de vues appelant la mise en scène, allant dialectiquement de la réalité à l'art, du pur documentaire à la fiction, et vice-versa, l'opérateur, intervenant de façon créatrice, devient metteur en scène. Il invente la

travelling-grue (grâce à un échafaudage sur lequel il s'était juché, et qui s'écroule dans une longue, savante et suave glissade), et la direction d'acteurs (il corrige les positions et les attitudes des acteurs belligérants, les encourage de la voix et du geste, leur suggère des expressions et des jeux de scène, les incite à improviser, improvise lui-même et filme le tout). Improvisateur-né, peeping Tom avant la lettre, le héros de *The Cameraman*, homme à la caméra inventant la mise en scène, c'est à la fois Dziga Vertov et David-Wark Griffith, plus précisément encore Vertov devenant Griffith. En d'autres termes, *The Cameraman* est un film pré-rouchien.

Mais il y a plus. Keaton auteur met en scène Keaton reporter d'actualités et Keaton metteur en scène, filme ce film dans le film, et le projette afin de provoquer une double prise de conscience : *The Cameraman* annonce tout ensemble *Bellissima*, *La Cinquième Victime*, *Verboten*, *Le Rendez-vous de minuit* et *Jugement à Nuremberg* (pour ne pas parler des *Canailles* et des *Trois font la paire)*.

The Cameraman témoigne enfin, une fois de plus, des admirables qualités proprement athlétiques de Keaton. Ses exploits valent bien ceux de Lindberg : c'est pourquoi, avec son inaltérable modeste inconscience, il recueille l'ovation qui salue celui-ci. — C.G.

Ces notices ont été rédigées par CLAUDE BEYLIE, JEAN-ANDRÉ FIESCHI, CLAUDE GAUTEUR et MICHEL MARDORE.



The Cameraman

NOUVELLE FILMOGRAPHIE DE BUSTER KEATON

Une première filmographie de Buster Keaton fut publiée par les soins d'A. Martin et J. Schmitz dans notre numéro 86 (août 1958). Elle se présentait comme toute provisoire. Celle que nous proposons ci-dessous, pour beaucoup plus complète et exacte qu'elle soit, ne saurait se flatter d'être absolument sans incertitudes ni lacunes. Mais celles-ci ne portent que sur de menus points qui ne seront peut-être jamais tout à fait éclaircis.

PARAMOUNT

Arbuckle Comique Film Corp. - Roscoe Arbuckle (Fatty) Comedies, 2 bobines - **Prod.** : Joseph M. Schenck. **Dist.** : Famous Players Lasky Corp.

1917 : **THE BUTCHER BOY (Fatty garçon boucher). Réal.** : Fatty. **Int.** : Fatty, Buster Keaton, Al St John, Josephine Stevens, Arthur Earle, Agnes Neilson.

A RECKLESS ROMEO. Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Al St John, Corrine Parquet, Alice Lake.

THE ROUGH HOUSE. Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Al St John.

HIS WEDDING NIGHT (La Noce de Fatty). Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Josephine Stevens, Al St John.

OH, DOCTOR. Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Al St John.

CONEY ISLAND (Fatty à la fête ou Fatty à Coney Island). Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Al St John.

A COUNTRY HERO (Fatty m'assiste). Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Al St John, Alice Lake, Stanley Pembroke.

1918 : **OUT WEST. Réal.** : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Alice Lake, Joe Keaton.

THE BELL BOY (Fatty Groom). Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Alice Lake, Al St John, Joe Keaton, Charles Dudley.

MOONSHINE. Réal. : Fatty. **Images** : George Peters. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Al St John, Alice Lake, Joe Bordeau.

GOOD NIGHT NURSE. Réal. : Fatty. **Images** : G. Peters. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Al St John, Alice Lake.

THE COOK (Fatty cuisinier). Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Alice Lake, Al St John.

Courant 1918 : Buster Keaton mobilisé.

1919 : **BACK STAGE (Fatty Cabotin [?]). Réal.** : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Molly Malone, Teddy « a dog ».

THE GARAGE (Fatty et Malec mécanos, ou garagistes - d'occasion). Réal. : Fatty. **Int.** : Fatty, B. Keaton, Molly Malone.

1920 : **THE SAPHEAD (Ce crétin de Malec [?]). Réal.** : Herbert Blake. **Supervision** : Winchell Smith. **Sc.** : June Mathis, d'après *Henriette*, de Bronson Howard. **Images** : Harold Wenstrom. **Dist.** : Metro Pictures Corp. **Int.** : B. Keaton, William H. Crane, Odette Tyler, Irving Cummings, Jeffrey Williams, Katherine Albert (5 bobines).

METRO-PICTURES

Buster Keaton Comedie, 2 bobines. **Prod.** : Joseph M. Schenck.

1920 : **ONE WEEK (La Maison démontable). Sc. et réal.** : B. Keaton et Eddie Cline. **Int.** : B. Keaton, Sybil Seely.

CONVICT 13. Sc. et réal. : B. Keaton et Eddie Cline. **Int.** : B. Keaton, Sybil Seely.

THE SCARECROW (L'Epouvantail). Sc. et réal. : B. Keaton et E. Cline. **Int.** : B. Keaton, Sybil Seely, Al St John.

NEIGHBOURS (Voisins-voisines). Sc. et réal. : B. Keaton et E. Cline. **Int.** : B. Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts.

1921 : **THE HAUNTED HOUSE (Malec chez - ou et - les fantômes). Sc. et réal.** : B. Keaton et E. Cline. **Int.** : B. Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts, Eddie Cline.

HARD LUCK (La Guigne de Malec). Sc. et réal. : B. Keaton et E. Cline. **Int.** : B. Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts.

THE HIGH SIGN. Sc. et réal. : B. Keaton et E. Cline. **Int.** : B. Keaton.

BUSTER KEATON PRODUCTION INC.

1921 : **THE GOAT. Sc. et réal.** : B. Keaton et Mal (Malcolm) St Clair. **Int.** : B. Keaton, Virginia Fox, Mal St Clair.

ASSOCIATED FIRST NATIONAL

Prod. : Joseph M. Schenck.

1921 : **THE PLAYHOUSE (Frigo Frégoli). Sc. et réal.** : B. Keaton et E. Cline. **Int.** : B. Keaton, Virginia Fox.

THE BOAT. Sc. et réal. : B. Keaton et E. Cline. **Int.** : B. Keaton, Sybil Seely.

THE PALEFACE. Sc. et réal. : B. Keaton et E. Cline. **Int. :** B. Keaton.

1922 : **COPS. Prod. Associé :** Comique Films Corp. **Sc. et Réal. :** B. Keaton et E. Cline. **Int. :** B. Keaton, Virginia Fox.

THE ELECTRIC HOUSE (Frigo à l'Electric Hôtel). Prod. Associé : B. Keaton Prod. Inc. **Sc. et Réal. :** B. Keaton et E. Cline. **Int. :** B. Keaton, Virginia Fox, Pop (Joe) Keaton, Ma Keaton.

MY WIFE'S RELATIONS (Les Parents de ma femme). Prod. ass. : B. Keaton Prod. Inc. et Comique Film Corp. **Sc. et réal. :** B. Keaton et E. Cline. **Int. :** B. Keaton, Kate Price, Monty Collins, Wheezer Doll.

THE FROZEN NORTH. Prod. ass. : B. Keaton Prod. Inc. et Comique Films Corp. **Sc. et réal. :** B. Keaton et E. Cline. **Int. :** B. Keaton, Freeman Wood, Bonny Hill, Joe Roberts.

THE BLACKSMITH (Malec Forgeron). Prod. ass. : Comique Film Corp. **Sc. et réal. :** B. Keaton et Mal St Clair. **Int. :** B. Keaton, Virginia Fox.

DAY DREAMS. Prod. ass. : B. Keaton Prod. Inc. **Sc. et réal. :** B. Keaton et E. Cline. **Int. :** B. Keaton, Renée Adorée.

1923 : **THE BALLONATIC (Malec Aéronaute). Prod. ass. :** B. Keaton Prod. Inc. **Sc. et réal. :** B. Keaton et E. Cline. **Int. :** B. Keaton, Phyllis Haver.

THE LOVE NEST. Prod. ass. : B. Keaton Prod. Inc. **Sc. et réal. :** B. Keaton et E. Cline. **Int. :** B. Keaton.

METRO PICTURES CORP.

Prod. : Joseph M. Schenck. (Longs métrages).

1923 : **THE THREE AGES (Les Trois Ages). Réal. :** B. Keaton. **Sc. :** Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, Clyde Bruckman. **Images :** William Mc Gann et Kigin Lessley. **Décors :** Fred Gabourie. **Int. :** B. Keaton, Margaret Leahy, Wallace Beery, Joe Roberts, Lilian Lawrence, Horace Morgan, Oliver Hardy.

OUR HOSPITALITY (Les Lois de l'hospitalité). Réal. : B. Keaton et Jack Blystone. **Sc. :** Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell et Clyde Bruckman. **Images :** Kigin Lessley et Gordon Jennings. **Int. :** B. Keaton, Natalie Talmadge, B. Keaton Jr., Joe Keaton, Kitty Brádbury, Joe Roberts.

1924 : **SHERLOCK JUNIOR. Réal. :** B. Keaton. **Sc. :** Jean C. Havez, Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell. **Images :** Kigin Lessley et Byron Houck. **Déc. :** Fred Gabourie. **Cost. :** Clare West. **Int. :** B. Keaton, Kathryn Mc Guire, Joe Keaton, Jane Connelly, Ford West, John Patrick, Ward Grane.

THE NAVIGATOR (La Croisière du Navigator). Réal. : B. Keaton et Donald Crisp. **Sc. :** Jean C. Havez, Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell. **Images :** Kigin Lessley et Byron Houck. **Déc. :** Fred Gabourie. **Int. :** B. Keaton, Kathryn Mc Guire, Frederick Vroom, Noble Johnson, Clarence Burton, Clugston.

1925 : **SEVEN CHANCES (Les Fiancées en folie). Prod. ass. :** B. Keaton Prod. Inc. **Réal. :** B. Keaton **Sc. :** Jean C. Havez, Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, d'après la pièce de Roy Cooper Megrue. **Images :** Kigin Lessley et Byron Houck. **Int. :** B. Keaton, Roy Barnes, Snitz Edwards, Ruth Dwyer, Frankie Raymond, Jules Cowles, Erwin Connelly.

GO WEST (Ma Vache et moi). Prod. ass. : B. Keaton Prod. Inc. **Réal. :** B. Keaton. **Sc. :** Raymond Cannon, d'après un sujet de B. Keaton. **Images :** Kigin Lessley et Bert Haines. **Int. :** B. Keaton, Howard Truesdall. Kathleen Myers, Brown Eyes.

1926 : **BATTLING BUTLER (Le Dernier round). Réal. :** B. Keaton. **Sc. :** Paul Smith, Albert Boasberg, Charles Smith, Lex Neal, d'après le roman de Stanley Brightman et Austin Melford, adapté par Ballard Mac Donald. **Images :** J. Devereux Jennings et Bert Haines. **Int. :** B. Keaton, Sally O' Neil, Snitz Edwards, Francis McDonald, Mary O' Brien, Tom Wilson, Eddie Borden, Walter James, Buddy Fine.

PRODUCTIONS JOSEPH M. SCHENCK pour UNITED ARTISTS

1926 : **THE GENERAL (Le Mécano de la générale). Sujet :** B. Keaton et Clyde Bruckman, adapté par *Albert Boasberg et* Charles Smith. **Réal. :** B. Keaton et Clyde Bruckman. **Images :** J. Devereux Jennings et Bert Haines. **Technical Editor :** Fred Gabourie. **Montage :** Sherman Kell. **Int. :** B. Keaton, Glenn Cavander, Jim Farley, Marian Mack, Frederick Vroom, Joe Keaton, Charles Smith, Franck Barnes.

1927 : **COLLEGE (Sportif par amour),** 6 bobines. — **Réal. :** James W. Horne. **Sc. et Adapt. :** Carl Harbaugh et Bryan Foy. **Images :** J. Devereux Jennings et Bert Haines. **Mont. :** J. Sherman Kell. **Int. :** B. Keaton, Ann Cornwall, Flora Bramley, Harold Gooswin, Buddy Mason, Grant Withers, Snitz Edwards, Florence Turner.

1928 : **STEAMBOAT BILL JUNIOR (Cadet d'eau douce),** 7 bobines. **Réal. :** Charles F. Reisner. **Sc. et Adapt. :** Carl Harbaugh. **Images :** J. Devereux Jennings et Bert Haines. **Mont. :** J. Sherman Kell. **Int. :** B. Keaton, Ernest Torrence, Marion Byron, Tom Lewis, Tom McGuire.

THE CAMERAMAN (L'Opérateur), 8 bobines. **Prod. Ass. :** B. Keaton Prod. Inc. **Réal. :** Edward Sedgwick. **Sc. :** Clyde Bruckman et Lex Lipton. **Continuité :** Richard Schayer. **Images :** *Kigin Lessley et* Reggie Lanning. **Mont. :** Hugh Wynn. **Int. :** B. Keaton, Marceline Day, Harold Goodwin, Sidney Bracy, Harry Gribbon.

PRODUCTION JOSEPH M. SCHENCK pour METRO GOLDWYN MAYER

1929 : **SPITE MARRIAGE (Le Figurant).** 9 bobines. **Réal. :** Ed. Sedgwick. **Sc. :** Lew Lipton. **Adapt. :** Ernest S. Pagano. **Continuité :** Richard Schayer. **Images :** Reggie Lanning. **Mont. :** *Franck Sullivan.* **Int. :** B. Keaton, Dorothy Sebastian, Edward Earle, Leila Hyams, William Bechtel, John Byron, Hank Mann.

(Dernier film de Keaton produit par Joseph M. Schenck).

METRO GOLDWYN MAYER

1929 : **THE HOLLYWOOD REVUE.** 13 bobines. **Réal. :** Charles F. Reisner. **Prod. :** Harry Rapf. **Dances et ensembles :** Sammy Lew. **Dial. :** Al Boasberg et Robert E. Hopkins. **Déc. :** *Cedric Gibbons.* **Arrangements Orch. :** Arthur Lange. **Lyrics :** Joe Godwin. **Music. :** Gus Edwards. **Images :** John Arnold et Irving G. Ries. **Costumes :**

David Cox. **Int.** : Les grandes vedettes d'Hollywood, dont B. Keaton, Lionel Barrymore et Joan Crawford.

1930 : **FREE AND EASY (Le Metteur en scène)**, 10 bobines. **Prod.** et **Réal.** : Edward Sedgwick. **Sujet** : E. Richard Schayer, adapté par Paul Dickey et Richard Schayer. **Dial.** : Al Boasberg. **Lyrics et musique** : Ray Turk et Fred E. Ahlert. **Images** : Leonard Smith. **Décors** : Cedric Gibbons. **Mont.** : William Le Vanvay. **Int.** : B. Keaton, Anita Page, Fred Niblo, Robert Montgomery, Lionel Barrymore, Trixie Friganza.

DOUGH BOYS (Buster s'en va-t-en guerre), 9 bobines. **Prod.** : B. Keaton Prod. **Réal.** : E. Sedgwick. **Sc.** : E. Richard Schayer d'après le sujet de Al Bloasberg et Sidney Lazarus. **Images** : Léonard Smith. **Mont.** : William Le Vanvay. **Int.** : B. Keaton, Sally Eilers, Cliff Edwards, Edward Brophy,, Victor Potel, Arnold Korff, Franck Mayo, Pitzy Katz.

1931 : **PARLOR, BEDROOM AND BATH.** 2.500 ou 2.215 m. **Prod.** : B. Keaton. **Réal.** : William Brothy. **Sc.** : E. Richard Schayer, d'après la pièce de Charles W. Bell et Mark Swan. **Dial. additionnels** : Robert E. Hopkins. **Images** : Leonard Smith. **Mont.** : W. Le Vanvay. **Int.** : B. Keaton, Charlotte Greenwood, Reginald Denny, Cliff Edward, Dorothy Christy, Sally Eilers.

BUSTER SE MARIE (version française du précédent, par Claude Autant-Lara). **Int.** : B. Keaton, Françoise Rosay, Mona Goya, André Luguet, Jeanne Helbling, André Berley, Georges Davies, Rolla Norman, Charles Boyer.

SIDEWALKS OF NEW YORK : 8 bobines. **Prod.** : B. Keaton Prod. **Réal.** : Jules White et Zion Myers. **Sc.** : George Landy et Paul Gerald Smith. **Dial.** : Robert E. Hopkins et Eric Hatch. **Images** : Leonard Smith. **Int.** : B. Keaton, Anita Page, Cliff Edwards, Franck Rovan, Norman Phillips Jr, Sid Taylor, Frank Larue, Clark Marshall.

1932 : **SPEAK EASILY (Un baiser s'il vous plaît). Réal.** : E. Sedgwick. **Int.** : B. Keaton, Thelma Todd, Jimmy Durante, Edda Hopper.

THE PASSIONATE PLUMBER : 8 bobines. **Prod.** : B. Keaton Prod. **Réal.** : E. Sedgwick. **Sc.** : Laurence E. Johnston, d'après la pièce de Jacques Deval. **Dial.** : Ralph Spencer. **Images** : Norbert Brodine. **Mont.** : William S. Gray. **Int.** : B. Keaton, Jimmy Durante, Irene Purcell, Polly Morgan, Gilbert Roland, Mona Maris.

LE PLOMBIER AMOUREUX (version française du précédent, par C. Autant-Lara).

1933 : **WHAT ! NO BEER ? (Le Roi de la bière)**. 7 bobines. **Réal.** : E. Sedgwick. **Sc.** : Carey Wilson, d'après un sujet de Robert H. Hopkins. **Dial. additionnels** : Jack Cluett. **Images** : Harold Wenstrom. **Mont.** : Frank Sullivan. **Int.** : B. Keaton, Jimmy Durante, Phyllis Barry, John Miljan, Edward Brophy.

PARAMOUNT

1934 : **LE ROI DES CHAMPS-ELYSEES. Réal.** : Max Nosseck. **Sc.** : Arnold Lipp. **Dial.** : Yves Mirande. **Int.** : B. Keaton, Colette Darfeuil, Paulette Dubost, Jacques Dumesnil, Lucien Callamand, Madeleine Guitty. **Tournage** : Studios St-Maurice. **Prod.** : Néro Films.

PRODUCTION RED STAR FARMAN

(**Réal.** : Charles Lamont) :

1934 : **L'Horloger amoureux. Sc.** : Ernest Pagano et Louis Adamson. **Images** : Dwight Warden. **Int.** : Buster Keaton, Gaston Dumay, Dorothy Sabastian, Helen Feht, Harris Myers, J. Goulven, The Flying Escalanters.

Allez oop ; The Serenade.

EDUCATIONAL STAR COMEDY SPECIAL (**Réal.** : Charles Lamont) (1).

1934 : **The Gold Ghost (Shériff malgré lui); The Invaders.**

1935 : **Palloka from Paducah ; Hayseed Romance; Stars and Stripes; The E. Flat Man.**

1936 : **Three on Limb ; Love Nest on Wheels ; Grand Slam Opera** (d'après un sujet de B. Keaton) ; **Jail Bait ; Blues Blazes. Réal.** : Ray Kane ; **Mixed Magis. Réal.** : R. Kane ; **The Chemist. Réal.** : R. Kane ; **Three Men on a Horse. Prod. Dist.** : Warner. **Prod. et Réal.** : Mervyn le Roy.

1937 : **Ditto. Prod.** Educational film corp. of America. **Réal.** : Charles Lamont.

1939 : **Pardon my Berth Marks. Réal.** : Jules White. **Sujet** : Clyde Bruckman.

1940 : **The Villain still perdued her. Prod.** : R.K.O. **Réal.** : Eddie Cline.

*

Apparitions de Buster Keaton dans :

1939 : **Hollywood Cavalcade** (sketch de Malcolm Saint Clair).

1940 : **Lil' Abner. Prod.** : R.K.O. **Réal.** : Albert S. Roggel.

1943 : **Forever and day. Prod.** : R.K.O. **Réal.** : René Clair, Edmond Goulding, Cedric Hardwicke.

1944 : **Nothing but pleasure. Réal.** : Jules White ; **San Diego I love you. Prod.**: Universal. **Réal.** : Reginald le Borg.

1945 : **That Night with you. Prod.** : Universal. **Réal.** : William A. Seiter ; **That the spirit (L'Esprit fait du swing). Prod.** : Universal. **Réal.** : Charles Lamont.

1946 : **God's country. Réal.** : Robert Tansey. **El Moderno Barba Azul (Pan dans la Lune). Réal.** : Jaime Salvador (Mexique).

1949 : **Good old summertime : The Loveable Cheat. Réal.** : Richard Oswald. **Sc.** : d'après une adaptation de Balzac ; **You're my everything. Prod.** : Fox. **Réal.** : Walter Lang.

1950 : **Sunset Boulevard (Boulevard du Crépuscule). Réal.** : Billy Wilder.

1952 : **Limelight (Les Feux de la rampe). Réal.** : Charles Chaplin ; **Un Duel à mort.** Court métrage de Pierre Blondy. **Sc.** : B. Keaton et P. Blondy, d'après un sketch de B. Keaton interprété à Médrano.

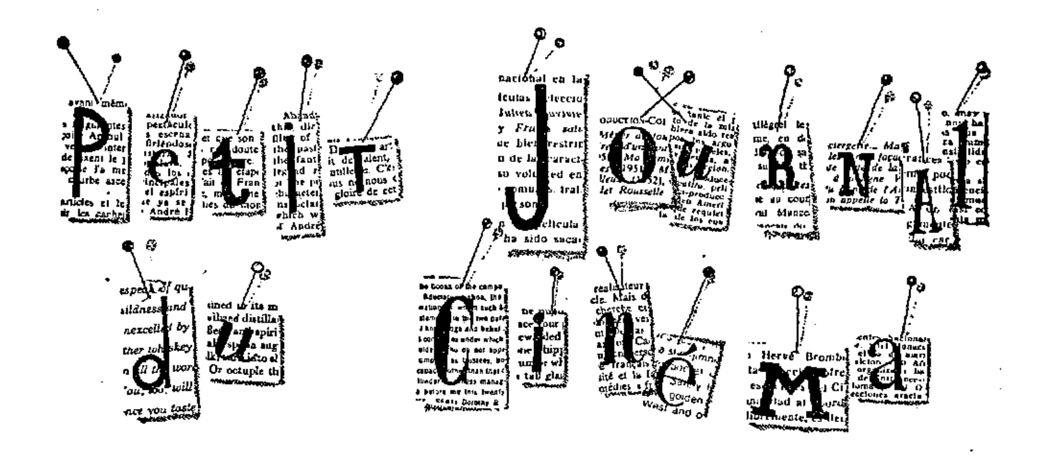
1953 : **L'incantevole Nemica (Patte de velours). Réal.** : Claudio Gora. **Int.** : R. Lamoureux, R. Bussières.

1956 : **Le Tour du monde en 80 jours. Réal.** : Michaël Anderson.

---

(1) La liste qui suit est donnée sous toutes réserves.

(Cette filmographie a été établie par Jean KRESS.)



SEPT JOURS A PRAGUE

Lundi 19 *février*. — 14 h. 20, Orly. Samuel Lachize, de l'HUMANITÉ, et moi-même montons dans le Tupolev pour Prague. 16 h. 30, atterrissage, après vingt minutes de survol de l'aéroport. Deux journalistes attachés à Filmexport (Filmexport est aussi Filmimport. Importe en particulier beaucoup de films français et italiens. Les derniers gros succès français à Prague : *La Française et l'amour* (un boom), *Une aussi longue absence*, *L'Amérique insolite*. En revanche, pas de Godard, ni de Chabrol, ni même de *Marienbad*. Raisons : le public n'aimerait pas) nous attendent. Douane, police. Arrivée à l'hôtel, le palace de la capitale, à 17 heures.

Puis nous allons au Filmclub, endroit où se réunissent tous les membres de la profession. On y mange pour pas cher, on y discute, on y voit des films, on y danse. Bref le club qui manque à Paris. Nous dînons rapidement. A 19 h. 30, nous voyons notre premier film : *Le Piège du Diable*, de Franticek Vlacil. C'est l'histoire d'un meunier, au XVIIe siècle, esprit rationaliste qui s'oppose au curé et au seigneur et échappe de peu à une accusation de sorcellerie. Sur ce thème, Vlacil a réalisé un film qui semble se moquer éperdument de son sujet. Ce jeune cinéaste (trente-six ans), qui est un ancien peintre, sacrifie tout aux effets plastiques. Faire une succession de plans décoratifs semble son unique préoccupation. Cela donne un film d'une rare gratuité qui se regarde comme on feuilleterait un album de jolies (!) photos, c'est-à-dire distraitement.

Après la séance, nous nous rendons à la discussion (en tchèque). Dans une grande salle, autour d'une table, se tiennent auteurs, critiques et quelques metteurs en scène. Un professeur prend la parole. Il dit des choses capitales dont on ne me traduit que des éclairs. Il est question de l'importance de la thématique par rapport à la problématique. Et c'est pourquoi, à son avis, le film est bon. D'autres orateurs parlent, certains pour découvrir des significations symboliques qui m'avaient semblé d'une aveuglante clarté. Mais l'on m'expliquera par la suite que le film est intéressant, ici, parce qu'il se préoccupe d'abord de problèmes esthétiques.

Mardi. — 8 h. Dans les bureaux de Filmexport, le directeur nous reçoit et nous explique la vraie raison de notre venue. Une Semaine du Cinéma Tchécoslovaque doit se dérouler en avril à Paris. On aimerait laisser à des critiques parisiens le soin de la sélection. Lachize et moi-même nous sentons soudain gonflés de l'importance de notre mission... Et nous entrons dans la salle de projection.

Nous commençons par *Roméo, Juliette et les Ténèbres* de Jiri Weiss. Weiss est la grande gloire du cinéma tchécoslovaque, le René Clément de là-bas. Il a d'ailleurs comme son collègue français la plus haute estime de lui-même. Il se considère, me dit-on, comme le grand génie cinématographique. Les trois films que nous verrons de lui me donnent à penser qu'il exagère un peu. C'est un auteur purement académique. Tout ce qu'il fait sent le contentement de soi, la prétention et l'absence d'âme.

Roméo, Juliette et les Ténèbres, grand prix du festival de Saint-Sébastien 1960, raconte l'histoire émouvante et belle d'un adolescent qui recueille chez lui une jeune juive pendant la dernière guerre. Naîtra entre eux un amour tragique. C'est très travaillé et vu de l'extérieur. On sent constamment que Weiss pense plus à la position de sa caméra qu'à la vérité même de son récit. C'est aussi vrai pour *Pièges à loup* (1957), son film le plus intéressant, grâce au scénario. Il s'agit de l'histoire d'une quinquagénaire qui est mariée à un homme de trent-cinq ans et qui recueille une orpheline de vingt ans. L'action se déroule entre 1913 et 1920, dans

l'atmosphère étriquée de la petite bourgeoisie de province. Ce film est morbide à souhait et fera les délices de tous les surréalistes attardés. Enfin *Appassionata* (1959) révèle d'une façon flagrante les trucs de Weiss. Pour conter une pièce de théâtre dans le style Pirandello mal digéré et qui eut un grand succès à Prague, Weiss emploie tous les plus mauvais procédés cinématographiques, et en particulier le plus irritant : celui de la caméra inclinée.

13 h. 30, courte pause pour déjeuner dans l'un des nombreux snacks qui pullulent à Prague. 14 h., reprise avec *Monsieur Principe Supérieur* de Jiri Krejcik. Encore une histoire de guerre. Au moment de l'assassinat d'Heydrich (pour les cinéphiles, cf. *Les Bourreaux meurent aussi*), nous assistons aux terribles représailles des Allemands. Un professeur de lettres classiques prend conscience de l'actualité des principes supérieurs de la morale établis par Sénèque et les anciens. Plein de bonnes intentions, le film est réalisé sans génie, mais avec une grande honnêteté.

Enfin nous terminons cette première journée par *La Colombe blanche*, le premier film de Vlacil, l'auteur de *Piège du Diable*. C'est franchement mauvais, plein d'effets plastiques et de recherches purement picturales sur un scénario médiocre.

Mercredi. — 9 h. Salle de projection. Commençons par *La Procession à la Vierge* de Vojtech Jasny. Enfin un jeune réalisateur qui possède un véritable tempérament de cinéaste. Dans une comédie assez proche, dans le ton, des comédies italiennes, Jasny révèle une sensibilité, une poésie et surtout un respect de son sujet qui semblent manquer terriblement à ses confrères. Ici pas d'effets époustouflants ni de délire de caméra. *Uniquement la simplicité*, l'intelligence et la générosité. Jasny est, pour moi comme pour Lachize, la véritable révélation du cinéma tchèque. Révélation qui nous sera confirmée dans l'après-midi par *Le Désir*, film en quatre sketches que l'on peut voir en France dans les ciné-clubs.

Absorbons ensuite un film d'espionnage de J. Polak sans aucun intérêt. Puis une séance de courts métrages d'animation. La réputation des Tchèques en ce domaine n'est plus à faire. Les films que l'on nous montre sont d'ailleurs connus. Il s'agit de *La Passion* de Trnka (vue au festival de Tours 1961) l'admirable *Prozor* de Jiri Dreecki, le très bon *Une place au soleil* de Vystrcil, l'amusant *Xanthippe et Socrate* de Kluge, et deux films de Lehky, *Cours pour les hommes* et *Parasite*. Nous ne pourrons voir, faute de copie disponible, le dernier Karel Zeman, *Les Aventures du baron de Crac*, dont on dit ici le plus grand bien et qui représentera la Tchécoslovaquie à Venise.

14 h. *Les Lapins dans les hautes herbes* de Vaclav Gajer, film antireligieux de mauvais goût et d'une platitude d'exécution consternante. Puis *Florian* de Joseph Mach, que nous arrêtons, horrifiés, à la seconde bobine, et *Le Désir* dont je parle plus haut, véritable bain de fraîcheur.

Jeudi. — 8 h. *Tourments* de Karel Kachyna, film inspiré plus ou moins de *Crin Blanc*. Une petite fille s'éprend d'un cheval et le sauvera des brutalités d'un fermier. Fera sûrement délirer les érotomanes à la Lolita. Les cinéphiles seront beaucoup moins enthousiastes. Disons que ce film est meilleur que *Crin Blanc*, moins truqué, plus simple.

Puis *Des gens comme toi* (une bobine) et *Taxi, prozim* (*Taxi, s'il vous plaît*) de Jiri Sequens, du Le Chanois (deux bobines). Enfin la grande comédie de l'année, une satire de science-fiction qui s'intitule *L'Homme du premier siècle*, de Oldrich Lipskin. C'est dans le style chansonnier, avec plein d'allusions à la vie politique et aux inconvénients du régime. Petit détail plaisant : l'imitation assez épaisse que fait un moment l'acteur principal de Groucho Marx. Sur le plan science-fiction, décors et truquages sont très réussis. Après une dernière séance, consacrée à des courts métrages, nous cédons la place à ceux qui se pressent pour aller admirer le dernier Autant-Lara, *Tu ne tueras point*.

Nous profitons de notre soirée pour rencontrer Jasny. Bavardons avec lui dans l'un des meilleurs restaurants de Prague. Révèle entre autre qu'il ne connaît presque pas le cinéma américain, en dehors des classiques, et nous dit qu'il prépare deux films. Le premier, qu'il commence en mars, est une histoire de chats, en couleurs. Il nous dit qu'il aimerait un moment montrer les gens vus par les yeux du chat. Je lui dis que le procédé a déjà été utilisé dans *Adorable voisine* de Richard Quine. Je le regrette. Cela semble le tracasser beaucoup.

Vendredi. — 10 h. Visite des studios de Barrandov. A 8 kilomètres de Prague. Une immense usine, avec un très grand studio contenant trois plateaux. Tout se trouve sur place, laboratoires, salles de mixage et montage, etc. De plus, un très grand terrain permet toutes les reconstitutions possibles en plein air. Capacité de production par an : *cinquante films. Rythme actuel : trente.* Nous n'avons absolument pas d'équivalent à Paris.

En général, les réalisateurs ont quatre mois pour tourner un film, d'où le fini et la qualité photographique de tous ceux que nous avons vus. Coût moyen : 2.500.000 NF. Enfin, nous apprenons qu'il existe aussi des studios à Bratislava pour la production nationale des films slovaques.

13 h., déjeuner offert par les journalistes cinématographiques tchèques. 15 h., interview par Radio-Prague. Enfin, résumé de nos impressions auprès de nos hôtes (qui nous ont reçus avec un sens de l'hospitalité qui nous fait malheureusement complètement défaut en France).

Samedi-dimanche. — Visite, par —8°, de Prague, l'une des plus belles villes du monde. — J. Dt.

HOMMAGE A JACQUES BECKER

Excellente initiative que l'hommage rendu par la T.V. à Jacques Becker. Hommage fervent auquel ont bien voulu participer quelques-uns de ceux qui l'ont approché, admiré, aimé : Jean Renoir, Jean-Pierre Melville, José Giovanni, Marguerite Renoir, Anne Vernon, Daniel Gélin, et j'en oublie.

Nous ne pouvons qu'approuver la R.T.F. dans ces initiatives lorsqu'elles sont, comme ce fut ici le cas, servies par le goût du bon cinéma. Avec ses imperfections (dans le choix de certaines séquences), ses maladresses (dans l'agencement des témoignages et des extraits de films), et même ses inexcusables négligences (mauvais état de la copie du *Grisbi*), il est certain qu'une telle émission (signée de Monique Chapelle) a fait plus pour le cinéma que les tièdes considérations publiées ce mois-ci chez Seghers. Becker était un être passionné. Dans la bataille que livrait le jeune cinéma au moment où il disparaissait, on sait de quel côté allait sa sympathie. On sait aussi à quelle *sorte* de cinéma il avait lié son destin. C'est pourquoi, connaissant l'intérêt *exceptionnel* qu'il portait à ses cadets, nous regrettons un peu qu'aucun de ceux-ci n'ait été, à son tour, appelé à témoigner. — A.S.L.

OBERHAUSEN 62

Oberhausen s'est forgé une manière de célébrité originale : celle du plus sinistre festival de films. Après huit ans d'activité plus ou moins internationale, on compte sur les doigts d'une seule main les journalistes français présents à la manifestation.

Pourtant la compétition ne manquait pas d'intérêt. On pouvait même relever, à côté d'œuvres isolées en provenance de la France (*Heureux anniversaire*, de Pierre Etaix, qui finit par remporter le Grand Prix), des U.S.A. (*The Shoes*, d'Ernest Pintoff), et même de l'Allemagne de l'Ouest (*Düsseldorf*, de Herbert Vesely), quelques envois plus révélateurs de la vie du court métrage. Comme elle le fait chaque année, la Yougoslavie avait envoyé un contingent de films d'animation contre lequel seul l'Italien Bruno Bozzetto sur opposer la force de son *Alfa-Omega*. *Don Quichotte*, de Vlado Kristl, *Surogat*, de Dusan Vukotic, et l'hénaurme *Kovacev Segrt*, de Zlatko Bourek, témoignent de la vitalité d'une école sur laquelle nous espérons que la rencontre d'Annecy nous en apprendra un peu plus long.

Mais la participation la plus remarquable et la plus significative, fut celle de l'Italie. Ici aucune volonté d'épate, aucune recherche de laboratoire, mais du cinéma sincère, direct, seulement soucieux de dire, et de bien dire, le monde qui nous entoure. Avec *Divino Amore*, avec *La Tarenta* — deux reportages aux antipodes du style « *candid camera* » et de ses écueils journalistiques (ils méritent de prendre place à côté des films de Baldi) — nous sommes en présence d'un authentique renouvellement de l'inspiration qui contribue à préciser l'idée que, pour la deuxième fois en vingt ans, « quelque chose bouge » du côté du cinéma italien. Nous en reparlerons. — A.S.L.

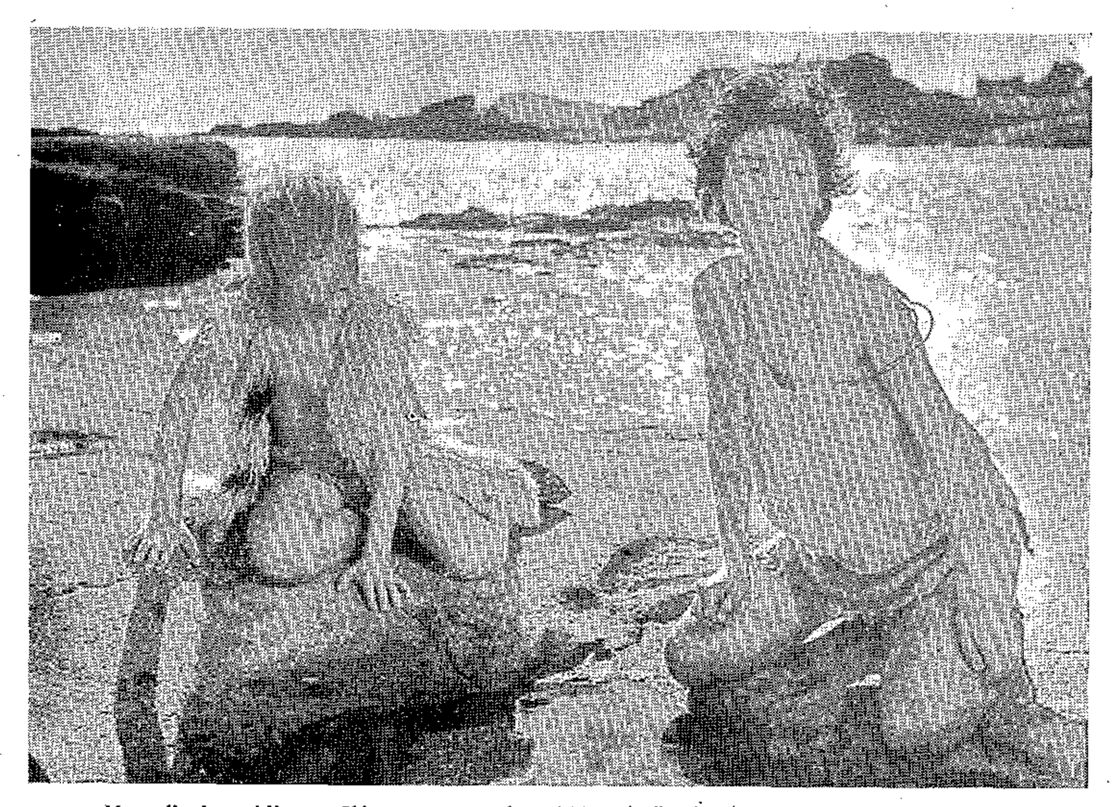
COTTAFAVI ET LA TELEVISION

Ce qui frappe chez Cottafavi, c'est de prime abord son extrême *courtoisie*. Dans son très agréable appartement de la via Luciani, au-delà de la Villa Borghèse, c'est un homme fort simple, avec un rien de raideur espagnole, qui me parle. Ses premiers mots sont pour évoquer le premier article attentif consacré à l'un de ses films. Un article de Truffaut, publié dans ARTS, pense-t-il, bien avant la vogue soudaine dont l'honore la critique française. Cette vogue l'a d'ailleurs surpris. Surpris et un peu effrayé : elle l'embarrasse. Comment ne pas décevoir ses admirateurs quand le *peplum*, pour lequel on le loue, est devenu son cauchemar ? Pour l'heure il a décidé une grève. Il refuse les propositions. Pour la première fois depuis *Fille d'amour*, il s'acharne sur un projet, une adaptation d'*Un Crime* de Bernanos.

Mais ce qui justifie le déplacement jusqu'à Rome, c'est moins, finalement, le cinéaste que le téléaste. Cottafavi m'explique comment il a établi entre ses deux activités un système d'équilibre qui lui permet de compenser les compromissions qui sont liées à la première par l'autonomie relative que lui laisse la seconde. J'ai eu la chance d'assister à sa plus récente réalisation de télévision, une adaptation des *Nuits Blanches* de Dostoïevski. Contrairement au film de Visconti, on ne discerne ici aucune volonté de rajeunir l'argument. Dans ce long dialogue en plans très rapprochés, où s'affrontent Monica Vitti et Guilio Bosetti, on ne sait ce qu'il faut admirer le plus de la direction d'acteurs ou des deux ou trois partis pris adoptés par le réalisateur (notamment une assez remarquable utilisation dramatique du pancinor). C'est là, beaucoup plus que dans le médiocre *Messaline*, que nous devrions prolonger notre admiration pour l'auteur de *Fille d'amour* et de *Femmes libres*. — A.S.L.

Ce petit journal a été rédigé par ANDRÉ S. LABARTHE, JEAN DOUCHET et SYLLAS COLLATOS pour la photo du mois.

LA PHOTO DU MOIS



Vaggelis Ioannidès et Cléopatra Rota dans L'Appel d'Aphrodite **de Nikos Koundouros.**

Las d'attendre la sortie de *La Rivière* dont je vous ai, il y a un an, conté les malheurs, Nikos Koundouros, au printemps dernier, entreprenait, avec l'aide d'un petit producteur, le tournage de *Daphnis et Chloé*. Au bout de deux semaines, il n'y a plus d'argent. Koundouros décide de produire le film lui-même : il vend tout son bien et se remet au travail en automne. Mais vu les accords passés avec l'ex-producteur, il doit changer le titre — qui devient *L'Appel d'Aphrodite* — et remanier certains détails du scénario.

Porter à l'écran le roman de Longus, est une entreprise pour le moins périlleuse. Il est vrai que Koundouros n'a pas cru devoir s'en tenir à une fidélité littérale. Il a pris les plus grandes libertés avec le texte. De plus, il a jeté par-dessus bord les oripeaux antiques, ainsi qu'on en peut juger d'après la photographie reproduite ci-dessus. Il a dépouillé l'histoire de ses chlamydes, de ses méandres, de ses nymphes, de ses satyres, bref de tout pittoresque à couleur antique ou mythologique.

Quelques touches lui suffisent pour décrire, au début, le lieu et l'époque. Ensuite, il oubliera l'un et l'autre, au profit du seul univers mental de ses héros. Il les a voulu extrêmement jeunes. Ce sont des enfants. Leur façon d'agir désarme et rend vaine toute précaution de pudibonderie hypocrite. Afin de mieux faire sentir l'étrangeté du monde où ils évoluent, le cinéaste a créé un second couple, adulte cette fois-ci, dont l'histoire se déroule parallèlement avec la leur. Les deux thèmes se développent, comme ceux d'une fugue, indépendamment l'un de l'autre, tout en portant fortement la marque d'une même idée directrice dont l'évidence poétique n'aurait pu aussi nettement s'imposer sans cette fragmentation préalable.

S. C.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE ↓ DES FILMS — LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Jean Douchet	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Adorable menteuse (M. Deville)	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★★	★	★★	★	●
El Perdido (R. Aldrich)	★★	★	★	★★	●	★	★★★	★	★★	★
Hercule à la conquête de l'Atlantide (V. Cottafavi)	★★				★	★	★★		★★	●
Vie privée (L. Malle)	★★	★★	★★	★	●	★★	●	★★	●	★★
Le Roi des rois (N. Ray)	★	●	★★	●	★★★	●	★★		★	●
Trois récits de Tchékov				★	★	★			★	★
La Gamberge (N. Carbonnaux)		★	★	★		★		★	●	★
Les Ennemis (E. Molinaro)	●	★		●	★	●		★★	●	★
V.I.P. (K. Annakin)		●	★		●	●		★		★
Ma Geisha (J. Cardiff)	●	●	★	●		●	●	★	★	●
La Fayette (J. Dréville)	●	★	★	●	●	●		★	●	●
Tendre est la nuit (H. King)	●	●		●		●	★			●
Les Fiancées d'Hitler (W. Klunger)		○								●
Les Mille et Une Nuits (M. Bava)									●	●
Le Monstre au masque (A.-J. Majano)		●								●
Rencontres (Ph. Agostini)	●	●	●		●	●				
La Traversée de la Loire (J. Gourguet)			●							●

LES FILMS



Kirk Douglas et Rock Hudson dans *The Last Sunset* (*El Perdido*), de Robert Aldrich.

De noir vêtu

THE LAST SUNSET (EL PERDIDO), film américain en Eastmancolor de ROBERT ALDRICH. *Scénario :* Dalton Trumbo, d'après le roman de Howard Rigsby. « Sundown at Crazy Horse ». *Images :* Ernest Laszlo. *Musique :* Ernest Gold. *Interprétation :* Rock Hudson, Kirk Douglas, Dorothy Malone, Joseph Cotten, Carol Linley. *Production :* Bryna, 1961. *Distribution :* Universal.

Ce cavalier solitaire et poussiéreux, à la silhouette désinvolte et trapue, qui affiche un sourire éclatant et crispé au moment de contourner un combat de coqs dans un village mexicain — ce cavalier, sans aucun doute, est un « tueur ».

Dès les premières images, il est identifié, étiqueté, catalogué.

Par le costume, d'abord : chemise noire, chapeau noir, bottes noires, petit pistolet de roquet sournois, qu'il porte à sa ceinture.

Par le comportement, ensuite: écou-

tez donc le petit air qu'il siffle lorsqu'il est contrarié ; ne dirait-on pas le signal d'alarme d'une bouilloire, laissant échapper la vapeur pour prévenir la ménagère ?

Et lorsque Mrs. Breckenridge (la belle Dorothy Malone), refuse de renouer sur-le-champ les tendres liens par lui rompus quelque vingt ans auparavant, refuse de l'accueillir dans son lit, voyez comme il monte, tout en souplesse, gracieux et humilié, les marches du grenier, pour aller coucher sur la paille de la grange. Ne dirait-on pas, vraiment, une panthère que l'on aurait taquinée à travers les barreaux de sa cage ? D'où vient cette grâce féline, cette souplesse lisse et noire ? Elle vient de ce que le sieur O'Malley, ténébreux cavalier, est de la race des tueurs.

Peu après, d'ailleurs, le justicier, le dénommé Stribling, vêtu de clair, comme il convient, incarné par Rock Hudson, comme il convient — le justicier nous le confirmera : lui, Stribling, s'est donné pour mission de ramener O'Malley au Texas, de le faire pendre haut et court. Car cet homme, mesdames, est un tueur! O'Malley, indifférent, ne niera point.

« Dans ce cas », dira l'amateur averti de bon Western, c'est-à-dire de Western non-intellectuel, « dans ce cas, de deux choses l'une : ou bien cet O'Malley de malheur se rachètera en cours de route, ce qui est d'ailleurs probable, compte tenu du fait que le rôle est tenu par une grande vedette (Kirk Douglas) — il deviendrait alors shérif, abattant ses anciens complices venus le relancer, à moins qu'il ne sauve la vie du Rock justicier au sacrifice de la sienne — ou bien, s'il ne se repent pas, s'il ne se rachète pas, nous serons tous ravis de le voir abattu à la fin de la dernière bobine par le dénommé Stribling, et nous joindrons nos applaudissements hautement sophistiqués et faussement ingénus, à ceux de tous les gosses du quartier. »

Mais c'est là que les choses se gâtent (pour l'amateur averti, tout au moins!). Car le nouveau film de Robert Aldrich et de Dalton Trumbo, doucement, presque imperceptiblement, glisse le gant noir de la main du « tueur » manichéen, et, ô miracle ! cette main mise à nu se révèle frêle, fine, vulnérable, et toute blanche. Oui, O'Malley, ce « tueur » authentique, est aussi un poète, et, pis encore, un homme vaincu d'avance. Comme, dans un autre contexte, magistralement sournois, Hitchcock l'avait fait en plusieurs occasions, Aldrich, lui aussi, dans *Last Sunset*, dirige un retournement secret des sympathies. Pour qui veut bien prêter l'oreille à une mélodie d'autant plus discrète, qu'elle se situe à l'intérieur de la pure convention du Western, le dernier film de l'auteur de *Vera Cruz* dégage une rare vision de la malédiction humaine, ainsi qu'une très puissante poésie. Quant à la mise en scène proprement dite, elle est, comme toujours, faite d'un mélange parfait de vitalité et de finesse.

« Oh! là là », dira sans doute l'amateur averti, etc., « s'il faut se creuser les méninges, à présent, jusque dans les sables déserts du Far West, je préfère, quant à moi, aller revoir *Marienbad*. Dans *Vera Cruz*, au moins, on se marrait. Moi, je déteste le Western à thèse. »

Bien ! Très bien ! Mais n'y a-t-il pas là le genre de malentendu qui pourrait vous gâcher le plaisir de toute une série de bons films ? Le film dit « d'action » n'est pas nécessairement vide de contenu intellectuel, et nous n'avons certes pas attendu Aldrich pour le savoir. Les conventions du genre, avec leurs possibilités de variation infinies, les disciplines rigoureuses et la discrétion même que le genre impose au créateur — ces éléments ne peuvent-ils être utilisés, encore et encore, pour distancier nos obsessions modernes ? Ce que nous reprochons à *Shane* et à *High Noon*, ce n'est pas tellement leur intellectualisme, c'est bien plutôt le primaire et la prétention de leur pensée. Le thème du *Train sifflera trois fois*, la solitude des êtres devant la mort, leur incommunicabilité, voilà bien, vous en conviendrez, la plus éculée, la plus resucée des platitudes cinématographiques de notre temps. Ce thème, nous pourrions d'ailleurs le retrouver, tout aussi plat et autrement démagogique, à travers certaines œuvres d'un prestige hautement auréolé, œuvres du cinéma pessimiste européen, que vous seriez bien le dernier à vouloir désavouer.

Or, dans *El Perdido* (horrible titre dit « français ») rien de pareil. Ici, la lanterne du gros Robert éclaire un personnage qui vaut la peine d'être connu : O'Malley, tueur-poète, l'homme qui ne sait pas vivre, l'amoureux de la mort.

Et lorsque le justicier Stribling, son rival, bien vivant, celui-là, d'une vitalité nageant dans la graisse complaisante des compromissions, lorsque le justicier dira : « *Je ne haïs plus O'Malley. On ne peut pas haïr un homme que l'on connaît* », il nous révèle brusquement la lumière qui nourrit la lanterne magique d'Aldrich. C'est la lumière qui éclaire les cœurs, c'est la lumière de la connaissance humaine. Car O'Malley, poète et tueur, refuse la vie pour refuser le compromis. C'est un assoiffé d'absolu, et donc un amoureux de la mort. S'il aime la belle, la plantureuse Dorothy, c'est tel qu'il l'a connue autrefois, pure et virginale. Il la voit toujours dans sa belle robe jaune (encore la marque du costume !) d'un soir de bal d'il y a vingt ans. Et quand Dorothy, merveilleusement marquée par la vie et par les hommes, s'écrie : « *Mais regarde-moi. Je suis beaucoup plus belle à présent. Je suis une femme* » cela est vrai pour nous, cela est vrai pour Stribling, mais, pour O'Malley, *c'est la négation même de* ce qu'il cherche en elle.

O'Malley, héros négatif, anti-américain par excellence, est pris de plus en plus dans l'engrenage du refus de vivre, et c'est le gros, le pragmatique Stribling qui gagnera la partie. Comment pourrait-il en être autrement ?

Un exemple : une bande minable d'Indiens affamés et sales semblent vouloir attaquer la caravane. Que fait le « tueur » ? Il descend son Peau-rouge, bien sûr. Puis, c'est Stribling qui sauve la mise. Au risque de sa vie, il va marchander avec les Indiens, et leur laisse un cinquième du troupeau. La faim, pour les sauvages, passe avant leur désir de vengeance. Compromis raisonnable, dirons-nous, non seulement humain, mais humaniste. Mais une telle astuce est en dehors des possibilités d'un O'Malley.

Les rapports de Stribling avec la nature sont réalistes, pratiques. Ceux de O'Malley sont puérils, enfantins, et maladroits. Ainsi Stribling, pour ramener un veau égaré, lui bandera les yeux, lui fera flairer une odeur humaine. Le veau, ainsi bluffé, suivra sa nouvelle mère, tout droit vers l'abattoir. O'Malley, lui, ne saura rien faire de mieux que d'empêcher le cheval de sa compagne d'écraser un nid d'oiseaux, ce qui lui vaudra les ricanements de l'habile Stribling.

Et puis, lorsque le dernier soir, au coin du feu, O'Malley dansera gentiment avec Melissa, la fille de Mrs. Breckenridge, celle-ci, inconsciente de l'effet produit par le fait qu'elle porte la robe jaune de sa mère, observons un instant les réactions de Stribling : sans aucun doute, il est odieux ! Il cache mal son sourire égrillard, ses pensées scabreuses de puritain yankee — pensées *qui, au demeurant, ne* peuvent lui causer aucun remords, aucun scrupule, puisqu'il les attribue à l'autre, au tueur O'Malley.

Mais il se trompe ! Cette danse est le moment même où *O'Malley croit* avoir retrouvé son rêve immobile de pureté. Aussi, puisque la mère s'obstine à étaler au grand jour les marques de son passé, il reporte son adoration sur la fille. C'est alors que la mère, prise de panique, sera forcée de lui révéler la vérité : Melissa, sa fille, est aussi la fille de O'Malley. Celui-ci, par soif d'absolu et par refus de vivre, par amour de soi et par goût de la mort, a failli tomber dans l'inceste. Loin d'être gratuitement mélodramatique, comme on l'a affirmé, cette fin est fatalement logique. Il ne restera d'autre ressource à l'infortuné *tueur-poète* que d'aller se faire abattre par le gros Stribling.

Si l'on ne connaissait le passé et les idées de MM. Aldrich et Trumbo (1), l'on serait presque tenté de voir dans *leur film une apologie du héros fasciste* par rapport au pragmatisme opportuniste de la société américaine. Cela serait, je crois, la plus grave des erreurs. Savoir décrire l'adversaire, saisir ses gestes et sa morale, compatir avec ses maux, comprendre ce qui le fait vivre, ce qui le fait mourir, voilà bien la marque d'artistes sensibles et évolués. Mais il ne faudrait pas s'y tromper. Le héros fasciste n'a que faire de notre pitié. C'est l'admiration et le respect qu'il réclame, et cela, c'est une tout autre histoire, une histoire que Robert Aldrich n'est pas près de nous conter.

Marcel OPHULS.

(1) Dalton Trumbo est l'un des fameux « dix d'Hollywood », arrêté et emprisonné lors des persécutions mac-carthystes. Encore aujourd'hui, il faut un certain courage à des hommes comme Aldrich, pour rechercher la collaboration de l'un de ces hommes.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 31 JANVIER AU 6 MARS 1962

8 FILMS FRANÇAIS

Adorable menteuse. — Voir critique de Luc Moullet, dans notre précédent numéro.

Dossier 1413, film d'Alfred Rode, avec Claudine Dupuis, Jean Danet, Dora Doll, Henri Vilbert. — Une de ces innombrables productions sexo-policières dans lesquelles Alfred s'efforce de roder Claudine.

Les Ennemis, film d'Edouard Molinaro, avec Roger Hanin, Claude Brasseur, Pascale Audret, Dany Carrel. — Plus que dans ses précédents films, Molinaro a trouvé un équilibre entre le savoir-faire artisanal et les prétentions à l'humour ou à la psychologie, acceptables ici parce que discrètes. Jouant le jeu du feuilleton d'espionnage, il s'est, semble-t-il, lancé à la recherche de la verve rocambolesque et populiste de Feuillade. L'intention est louable, même si elle n'a que partiellement abouti.

La Gamberge, film de Norbert Carbonnaux, avec Jean-Pierre Cassel, Françoise Dorléac, Jean Poiret, Michel Serrault, Arletty. — Fausse satire et fausse fantaisie. Mais que pouvait donner d'autre un faiseur comme Billetdoux ? Carbonnaux, comparse, n'a même pas réussi à donner du rythme à la chose. Cassel est de plus en plus insupportable, Poiret et Serrault peu et mal utilisés, seule Françoise Dorléac mérite le coup d'œil.

La Fayette, film en 70 mm et en couleurs de Jean Dréville, avec Michel le Royer, Pascale Audret, Jack Hawkins, Howard Saint John. — Lent, long, laid, fade. Sinistre.

Rencontres, film de Philippe Agostini, avec Michèle Morgan, Gabriele Ferzetti, Pierre Brasseur, Monique Mélinand. — Un nullard qui doit se prendre pour Welles tire sur le spectateur un feu roulant d'effets tous plus grossiers les uns que les autres.

La Traversée de la Loire, film de Jean Gourguet, avec Rellys, Geneviève Kervine, Maryse Martin, Pierre Larquey. — L'exode de 1940 sert de prétexte à un mauvais mélo.

Vie Privée. — Voir note de Michel Delahaye, dans notre précédent numéro.

7 FILMS AMERICAINS

Armed Command (L'Espionne des Ardennes), film de Byron Haskin, avec Howard Keel, Tina Louise. — Ce film bâclé ne nous montre rien de la guerre et, de l'espionnage, que les habituelles ficelles.

King of Kings (Le Roi des rois). — Voir critique de Jean-André Fieschi, dans notre précédent numéro.

The Devil at 4 o'clock (Le Diable à quatre heures), film en couleurs de Mervyn Le Roy, avec Spencer Tracy, Franck Sinatra, Kerwin Mathews, Jean-Pierre Aumont. — Effroyable mélo, mêlant forçats, lépreux, prêtre et volcan, que Mervyn Le Roy a consciencieusement orienté vers la plus totale platitude.

The Last Sunset (El Perdido). — Voir critique de Marcel Ophuls, dans ce numéro, page 58.

My Geisha (Ma Geisha), film en Scope et en couleurs de Jack Cardiff, avec Shirley Mac Laine, Yves Montand, Edward G. Robinson, Bob Cummings. — Ce film, dont on pouvait attendre le pire, se révèle en fait, par son absence de prétentions, une naïveté et une habileté de bon aloi, comme une fort plaisante œuvrette. Shirley Mac Laine est égale à elle-même Montand commence à faire de nets progrès.

Tender is the Night (Tendre est la nuit), film en Scope et en couleurs de Henry King, avec Jennifer Jones, Jason Robards, Joan Fontaine. — Catastrophique adaptation d'un extraordinaire roman.

Wild Jammer (La Grande Rencontre), film en Cinérama et en couleurs de Louis de Rochemont. — Le travellogue dans toute son horreur, mis à part quelques (cinq) beaux plans, magnifiés par le Cinérama, dont celui du sous-marin émergeant.

4 FILMS ITALIENS

Ercole alla conquista della Atlantide (*Hercule à la conquête de l'Atlantide*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Le meraviglie di Aladino (*Les Mille et Une Nuits*), film en Scope et en couleurs de Mario Bava, avec Donald O'Connor, Noelle Adam, Michèle Mercier, Vittorio de Sica, Aldo Fabrizi. — Pire encore — et ce n'est pas peu dire — que le récent *Voleur de Bagdad*. Heureusement, on peut en rendre responsable Levin plutôt que Bava qui, semble-t-il, n'a que fort peu participé à ce film.

Seddok (*Le Monstre au masque*). — Voir note de Bertrand Tavernier dans notre précédent numéro.

Il triomfo di Maciste (*Le Triomphe de Maciste*), film en Scope et en couleurs de A. Anton, avec Kirk Morris, Cathia Caro, Liuba Bodine. — Aventures en tics et en toc.

2 FILMS ANGLAIS

The Singer not the Song (*Le Cavalier noir*), film en Scope et en couleurs de Roy Baker, avec Dirk Bogarde, John Mills, Mylène Demongeot. — Bandit, femme et prêtre au Mexique. Impuissant et peu glorieux.

V.I.P. (*Very Important Person*) film de Ken Annakin, avec James Robertson Justice, Leslie Philips, Stanley Baxter, Eric Sykes. — Very Insignifiant Picture.

1 FILM ALLEMAND

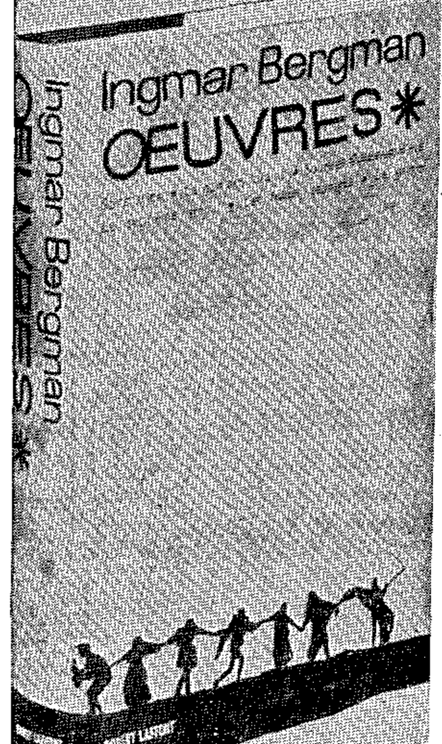
Lebensborn (*Les Fiancées d'Hitler*), film de Werner Klunger, avec Maria Terschy, Joachim Hansen, Harry Neyen. — Exploitation sexuelle du nazisme, fausse et fade.

1 FILM ESPAGNOL

Mon Dernier Tango, film de Louis-César Amadori, avec Maurice Ronet, Sara Montiel. — Non qualifiable.

1 FILM SOVIETIQUE

Trois récits de Tchékov (*L'Allumette suédoise*, de V. Guérassimov et C. Youdine, *Aniouta* de M. Andjaparidzé, *Vanka* de E. Botcharov). — Voir article de Louis Marcorelles, dans notre numéro 125.



une édition

nécessaire...

6

grands

scénarios de

INGMAR BERGMAN

SOMMARLEK * LA NUIT DES FORAINS * SOURIRES D'UNE NUIT D'ETE * LE SEPTIEME SCEAU * LES FRAISES SAUVAGES
LE VISAGE

un magicien de l'image
mais aussi

un grand écrivain!

ROBERT LAFFONT

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : **3 NF** (Etranger : **0,25 NF** de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Clubs : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**,
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1962.